

KUNST OG KULTUR



2020
ÅRG. 103

4

Kunst og Kultur

4-2020, årgang 103

<https://www.idunn.no/kk>

Kunst og Kultur ble etablert av Harry Fett og Haakon Shetelig i 1910. Det er det eldste kunsthistoriske tidsskriftet i Norge og publiserer ny forskning på høyt vitenskapelig nivå.

Tidsskriftet er den viktigste norskspråklige formidlingskanalen for kunsthistorikere og dekker billedkunst, arkitektur og design fra middelalderen til i dag.

Kunst og Kultur retter seg mot forskere og fagmiljøer som arbeider med kunsthistoriske perspektiver og problemstillinger.

Kunst og Kultur kommer ut fire ganger årlig.

Fra og med 2017 utgis tidsskriftet med åpen tilgang (*open access*).

Ansvarlig redaktør

Bente Aass Solbakken, Nasjonalmuseet

Redaksjonssekretær

Beate Marie Bang, Nasjonalmuseet

Redaksjonsråd

Knut Astrup Bull, Nasjonalmuseet

Øystein Sjøstad, Universitetet i Oslo

Margrethe C. Stang, NTNU

Caroline Ugelstad, Henie Onstad Kunstsenter

Sigrun Åsebø, Universitetet i Bergen

Design og sats: Type-it AS, Trondheim

Omslagsdesign: KORD

ISSN online: 1504-3029

DOI: 10.18261/issn.1504-3029

© Universitetsforlaget 2020

Tidsskriftet utgis av Universitetsforlaget i samarbeid med Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design og med støtte fra Nasjonalt tidsskriftkonsortium for humaniora og samfunnsvitenskap.

Innhold

Artikler

Velkommen vor Monarch!	206
<i>Æresporte fra Christian VI's Norgesreise – beskrevet og set</i>	
<i>Ulla Kjær</i>	
Rasjonelle fabrikker	222
<i>Fabrikkarkitektur som styringsredskap i første halvdel av 1900-tallet</i>	
<i>Peter Forrás</i>	
Ett monogram från barockens tid och målaren Set Knutsson	232
<i>Attribuering baserad på stilanalys av skrift</i>	
<i>Olof Holm</i>	
Himmelsk formidling i middelalderens malerkunst	246
<i>Kaja Kollandsrud</i>	

Velkommen vor Monarch!

Æresporte fra Christian VI's Norgesrejse – beskrevet og set

Ulla Kjær

Museumsinspektør og seniorforsker, Danmarks Nationalmuseum

Ulla Kjær er dr.phil. i kunsthistorie fra Københavns Universitet (2010). Hendes forskningsfelter er de danske kirkers kunst- og kulturhistorie samt kultur- og arkitekturhistorie fra 1600-tallet til 1800-tallet. Blandt meget andet har hun publiceret *Nicolas-Henri Jardin – en ideologisk nyklassicist* (2010) og *Fransk elegance og dansk snilde. Fransk-danske kunstforbindelser i den danske enevældes tid* (2017).

ulla.kjaer@natmus.dk

Sammendrag

I 1733 foretog Christian VI en 19 uger lang rejse til Norge. Overalt blev han modtaget med æresporte, og i de to beretninger om hans rejse, der senere blev udgivet, blev disse porte beskrevet og en del af dem afbildet. I den ene publikation synes portene skildret ud fra beskrivelserne frem for ud fra selvsyn, og i den anden synes illustrationerne baseret på personlige oplevelser. Det har medført tankevækkende forskelle.

Nøgleord

Festarkitektur, arkitektur, enevælde, kongerejser, 1700-tallet, kunstformidling

Abstract

In 1733, Christian VI made a journey to Norway. He was received everywhere with temporary triumphal arches, and in the two accounts of his tour which have later been published, these arches are described and some of them depicted. In one publication the arches appear to be portrayed from descriptions rather than from self-view, and in the other, the illustrations appear to be based on personal experience. It has caused thought-provoking differences.

Keywords

Temporary decorations, architecture, absolutism, royal travels, the 18th century, presentation of art

Under den dansk-norske enevælde 1660–1849 havde kongerne fast residens i København og færdedes ikke længere så konstant rundt i deres riger og lande som deres forgængere. Men de fleste af dem foretog en række specifikke rejser både i Danmark, Norge og hertugdømmerne. Rejser til bjerglandet Norge blev betragtet som særligt eksotiske, og de blev omhyggeligt dokumenteret. Det gjaldt også den Norgesrejse, som Christian VI gennemførte i 1733, og hvor han yderst usædvanligt medtog både sin dronning, Sophie Magdalene, og dennes 65-årige mor, Sophie Christiane af Wolfstein. Af to manuskripter beregnet til udgivelse blev kun det ene publiceret i kongens levetid, nemlig i 1746, mens det andet først blev trykt i 1992. Begge udgivelser rummer både beskrivelser og billeder af de æresporte, som blev stillet op til kongens hyldest undervejs på hans rejserute. Men deres gengivelser af hver enkelt æresport er forbløffende forskellige. Forsøget på at finde et svar på spørgsmålet om hvorfor fører tilbage til 1730'erne, om end efter en digression omkring baggrunden for kongens rejse og om æresportene som fænomen.

Enevælden og dens iscenesættelse

Christian VI's tipoldefar Christian IV var en hyppig gæst i Norge. I 1624 grundlagde han sølvminebyen Kongsberg vest for Christiania (Oslo), og den blev straks et billede på den norske naturs rige ressourcer og et fast programpunkt på de dansk-norske kongers Norgesrejser. Under Christian VI's besøg fra den 27. juni til den 1. juli 1733 fik alle byens borgere lejlighed til at se ham spise, mens »Berg-Sangerne« opvartede med hardangerfeler, langeleiker og triangler. I de følgende dage besøgte både han og dronningen gruberne og udhuggede hver et stykke sølv, og kongen så sit eget navnetræk mejslet i bjergslugten Skjeggetrengselet sammen med monogrammerne for sine fire forgængere, der med Christian IV som den første alle havde besøgt Kongsberg.¹ Frederik III, der indførte enevælden, men som i sin tid selv var blevet valgt som konge, var i Norge på sin efterfølgende hyldningsrejse. Enevældens konger, der arvede deres embede, havde ikke brug for nogen officiel markering. Men deres folk havde brug for at se deres konge og hylde ham som Guds jordiske repræsentant.

Den dansk-norske enevælde fik sin endelige udformning under Frederik III's søn Christian V, der var meget bevidst om, at hans styre var det første helt igennem suveræne, og at det derfor ville blive normdannende. Han ville meget gerne give det et nationalt særpræg, men hentede også inspiration i andre lande, først og fremmest Frankrig, hvor Louis XIV (1643–1715) trådte frem som et lysende ideal af en eneherker. For Louis XIV gjaldt det ikke om at få folk til at tro på, at kongen var stor, men om at manifestere det. Han føjede sin egen person ind i den antikke herskerkult, og han og hans rådgivere genoptog det formsprog, der var blevet udviklet til at promovere den romerske kejser som sejrherre overalt og over alle folkeslag.² Med det franske eksempel blev bolden givet op til en hidtil uset anvendelse af festarkitektur over hele Europa. Kulisser som rammer om fester var også blevet brugt i Renæssancen, for eksempel da Christian IV ved sin kroning i 1596 red under en temporær triumfbue med en kroningsengel. Men i de følgende århundreder kom de midlertidige dekorationer til at spille en afgørende rolle i definitionen af forbindelsesfladen mellem det private og det offentlige liv.³ I 1700-tallets Rom gik nyvalgte paver i procession gennem en triumfbue opsat på Via Sacra på Forum Romanum.⁴ Men mange andre begivenheder inden for både Kirken og kongehusene gav anledning til, at der blev opsat festdekorationer, en del med indbyggede musiktribuner eller med fontæner med vin, der blev udskænket til folket. Efter som deres fælles formål var at sætte principalen i scene som den tiljubede triumfator, var deres udformning vigtig, og den blev overladt til dygtige kunstnere. I København blev mange af 1700-tallets festdekorationer udført af hofkunstnere som hofforgylder J.C. Holtzbecher, hofbilledhugger Johannes Wiedewelt og hofbygmester C.F. Harsdorff.⁵ Monumenterne var typisk udformet som triumfbuer eller templer – i af og til ganske fantasifulde variationer; deres inskriptioner og billedudsmykninger fortalte, hvem der blev fejret, af hvem og hvorfor, og selv om de var konstrueret af træ, pap og lærred, var de malet, som om de var bygget af alskens dyre materialer. Det er sigende for deres generelle kvalitet, at der var tradition for at gemme diverse detaljer og bruge dem en anden gang.⁶

Christian VI's rejse

I 1685 gennemførte Christian V en lang rejse til Norge for dels at lade sig se, dels få et personligt kendskab til de norske fæstnings- og industrianlæg. I 1704 fulgte hans søn og efterfølger Frederik IV op på den tradition, der dermed var grundlagt. På et nyt, men kort besøg under den Store Nordiske Krig i 1719 havde Frederik IV sin søn, den senere Christian VI, med, og i 1733 fulgte så Christian VI's store Norgesrejse. Det var kun den tredje af denne type rejser, men den blev også den sidste. Frederik V opholdt sig i 1749 stort set kun i Christiania; Christian VII kom aldrig til Norge, og Frederik VI var der kun som kronprins i 1788.⁷

Rejsen i 1733 afgik fra Fredensborg i Nordsjælland den 12. maj. Med et følge, der omfattede både en hofstab med alle specialiteter inkluderet og en gruppe af embedsmænd, hvoraf flere medbragte op til tre egne tjenere, drog kongen over Fyn til Jylland og sejlede den 25. maj fra Frederikshavn. Den 4. juni nåede selskabet Moss syd for Christiania og besøgte i de kommende uger Christiania med Akershus, Frederikstad, Frederikshald (Halden), Tønsberg, Drammen og Kongsberg. Derpå gik turen nordover med logier på præstegårdene, og alt gik glat indtil den 14. juli, da vejen videre fra Øyer nord for Lillehammer begyndte »at viise hvad de Norske Reyser til Besværighed fører med sig«.

Den 16. juli kæmpede kongen og hans knap 200 ledsagere sig knap 23 kilometer frem over Dovrefjell på en sti, der faldt »heel frygtagtig ... siden Fjeldet er brat og græsseligt over den brusende Elv, der sees neden fore«, og nåede først det planlagte logi, Oppdals præstegård, klokken et om natten. Efter en hviledag gik det videre til Trondhjem, hvor alle blev et par dage, og hvor kongen nåede at betænke den forfaldne domkirke med 1000 rdl. Det var planlagt, at dronningen og hendes mor herefter skulle tage tilbage til Laurvigen (Larvik) ad den samme vej som på udturen, mens kongen skulle sejle. Men de to kvinder meldte nu ud, at de hellere ville med kongen. Ønsket blev ikke begrundet, men måske var tanken om endnu en tur ad Vårstigen ikke attraktiv. En stor del af følget måtte dog tilbage denne vej, vel fordi der ikke var plads til alle i de både, der skulle føre de kongelige mod Bergen, og hvori de flere gange var nødt til at overnatte. Men søvejen var heller ingen lysttur. Bådene løb straks ind i en stiv kuling, der »forårsagde de ey dismeere Søe-Vandte, ikke ringe Incommodation« – og som sidenhen hindrede ethvert forsøg på at forlade Ålesund. Kongen omdøbte med tør ironi stedet til Tålesund. Den 7. august måtte kongeparret fejre deres 12-års bryllupsdag i slud og regn på en våd båd, hvor den glade begivenhed vanskeligt, som det »ordinairement pleiede at skee, kunde celebreres«. På trods af, at der i Ålesund ikke havde været proviant »at faae for Penge«, blev der holdt fuldt taffel og udbragt skåler i de medbragte pokaler.

Endelig viste vinden sig mere velvillig, og det lykkedes at nå Vanylvsfjorden. Her vendte bådene fra Trondhjem hjem, mens passagererne fortsatte over land til Smørhavn, hvor både fra Bergen ventede sammen med de kongeliges egne chalupper, der var sejlet uden om fjeldet. Vejen til Smørhavn lod ikke Vårstigen meget efter. Højderne var langt fra de samme, men stien var så smal, at der til nød kunne rides, men ikke køres i vogn. Der blev derfor fremstillet bærestole til dronningen og hendes mor, mens de øvrige, selv kongen og hoffruerne, måtte ride og af og til endda gå.⁸ For hoffruerne var turen i tværsadlerne yderst uvant, men alle nåede uskadt over og entrede bådene, hvorpå en stiv modvind omgående splittede flotillen op. Efter ankomsten til Bergen den 12. august blev vejret lidt bedre, og kongen fik planmæssigt besøgt Stavanger, Christiansand og Arendal. Men så blæste det atter op, og det blev umuligt at følge det oprindelige program og lægge til ved Langesund for at fortsætte til Skien. Det lykkedes at nå Helgeroa, og de kongelige trådte »strax af deris Chalouper« og fortsatte over land til Laurvigen, hvor hele det oprindelige selskab blev forenet, og hvor skibene lå klar til at sejle tilbage til Danmark. Den 28. august gik alle ombord, der blev saluteret og holdt gallamiddag – og så slog vejret om, og alle gik atter i land. Den 4. september blev der gjort et nyt forgæves forsøg, men to dage senere kom skibene endelig afsted og nåede gennem den fortsatte storm den 14. september til Jylland. Endnu et vejromslag til det værre fik overbevist kongen om, at »Søe-Reisen denne Gang ikke efter Ønske ville føye«, og turens sidste del blev derfor ikke, som planlagt, foretaget til søs, men over land som på udturen.⁹ Den 23. september nåede selskabet Frederiksberg Slot ved København, hvor »det gandske øvrige Kongl. Huus, med Minister og Damer« stod klar til at gratulere med den lykkelige hjemkomst fra den »hazardeerlige« Reise.

Ligesom det havde været tilfældet, da Christian V og Frederik IV var i Norge, var Christian

VI på hele sin tur, tidligt og sent, blevet modtaget med æresporte og parader og ofte både sangkor, offentlig udskænkning af vin og omhyggeligt opstillede alléer enten af grantræer eller dyre drivhusfrembragte citrusfrugter. Men som følge af vejrliget måtte kongen to steder skuffe sine undersåtter ved ikke at se deres æresport: i Skien og i Helsingør. I Helsingør, som skulle have været det sidste stop på sørejsen til København, stod porten der dog endnu, da han den 5. oktober var på Kronborg. De ændrede planer fik til gengæld indbyggerne i Aalborg og Aarhus til ilsomt at opsætte æresporte. De var efter beskrivelserne forbløffende detaljerede i betragtning af, hvor kort tid der var til at få dem færdige: Kongen nåede Aalborg dagen efter at have besluttet at tage hjem over land – og Aarhus tre dage senere. Her må virkelig have været tale om genbrug af materialer.

Dokumentationen af rejsen

Christian VI's rejse blev omhyggeligt beskrevet i ord og billeder, og kongen nåede at se en rejseskildring udgivet af Jonas Kierulf før sin død i 1746. En anden beretning, skrevet af Henrich Willemsen, blev efter flere forsøg på en udgivelse, tidligst af Det kongelige danske Videnskabernes Selskab i Christian VI's levetid, endelig publiceret i 1992.¹⁰ Der findes endvidere mindst to utrykte manuskripter, hvoraf det ene dog i store træk stemmer overens med Kierulfs tekst, mens det andet synes at være en afskrift af Willemsens. Hertil kommer tre løse kort over rejsen, alle med supplerende prospekter.¹¹ De to udgivne publikationer beskriver begge rejsen dag for dag, men ud fra lidt forskellige vinkler. Kierulf afslutter for eksempel historien om turen over Dovrefjell med at fortælle, at den løjtnant, der sørgede for de kongelige undervejs, efterfølgende blev forfremmet til kaptajn, mens Willemsen konkluderer, at udståelsen af denne fare gav grund til at »takke den Naadige Gud, som saa vel bevarede Deris Majesteter«. ¹² Ingen af de to forfattere giver noget svar på, hvordan det, som historikeren Christian Molbech formulerede sig, lykkedes at få flyttet hele hoffet, eller i hvert fald en betragtelig del af det, »over Fielde, Elve og Viger« – og med det fornødne hensyn til stands-hierarkiet at få plads til alle ved især overnatningerne på præstegårdene.¹³

Begge de trykte publikationer og til dels det ene manuskript er rigt illustreret med kort og prospekter, foruden billeder af æresportene. Portene er nøje beskrevet af Kierulf, der også gengiver langt de fleste i form af 20 sort/hvide stik, mens Willemsen, der ikke gør meget ud af portene i sin tekst og kun bruger dem som motiv på 13 af de i alt 68 illustrationer i sit værk, til gengæld bringer langt mere gennemtegnede, fortrinsvis farvelagte afbildninger. Når de to rejseskildrere viser den samme æresport, er der tankevækkende divergenser, og det ligger lige for at konkludere, at den ene rejseskildrer, eller hans kunstner, først og fremmest kendte portene fra sproglige beskrivelser, mens den anden enten selv havde set dem eller udarbejdet sine tegninger i samarbejde med én, der havde.

Både Jonas Kierulf og Henrich Willemsen var født i Norge. Kierulf var i 1731 kontrolør på en af de fregatter, som sidenhen kom med på kongens rejse; boede en årrække i København og døde som klokker ved domkirken i Bergen i 1786.¹⁴ Selv om hans rejsebeskrivelse rummer iagttagelser, som synes personligt oplevede, er der ingen beviser for, at han var iblandt deltagerne. Han skriver selv, at hans værk er udsprunget af et løfte til en nu afdød, »retskaffen Norsk Patriot ... hvis Huus Deris Kongelige Mayestæter glædede udi levende Live«; nemlig Peder Colbjørnsen (1683–1738), der havde givet de kongelige husly i sit hjem i Frederikshald fra 19. til 22. juni 1733. Willemsen, der var kancellist i Danske Kancelli, var derimod med sikkerhed med på turen og må, i hvert fald hvis han fulgte med kongen hele vejen, selv have set alle æresportene. Han blev efter 1740 først lagmand i Stavanger og derpå magistratspræsident i Bergen, hvor han døde i 1760.

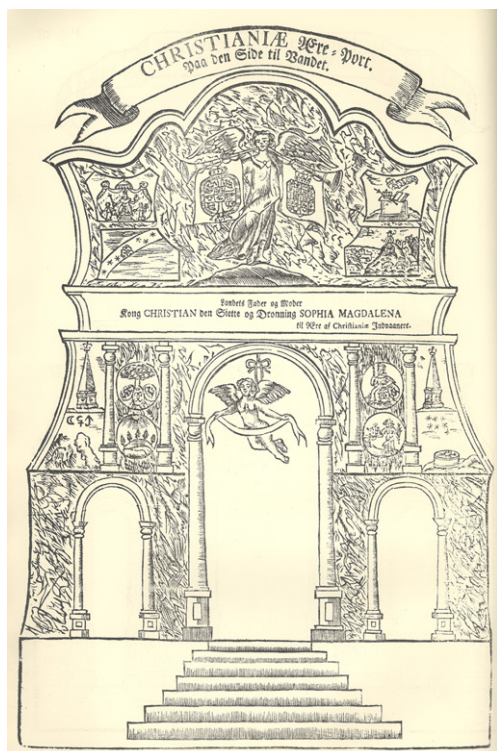
Når det kommer til ophavsmændene til de to publikationers illustrationer, er der igen

væsensforskelle. Kierulfs illustratør er ukendt, mens det i forbindelse med planerne om at publicere Willemsens værk er nævnt, at prospekterne heri er udført af maler og raderer Jacob Fosie og æresportene af miniaturemaler Heinrich Jacob Pohle.¹⁵ Det er dog påfaldende, at Pohle ikke betales for 13, men for 23 tegninger.¹⁶ Mindst et af de bevarede kort over rejseruten oplyses at være kopieret af de to militære tegnere Torben Knorr og Steffen Nicolai Holstein. Men det fremgår ikke, hvem der har stået for de oprindelige kort. Det vides også, at den senere hofmaler Johan Jørgen Lassen i 1734 udførte en række vægmalerier af Norgesrejsen til et nu forsvundet norsk lysthus i haven til det nedrevne Hirschholm Slot nord for København.¹⁷ Men det er uafklaret, hvorfra han fik sine motiver. Det skal endelig blot for en ordens skyld tilføjes, at Videnskabernes Selskabs forsøg på at få Willemsens rejsebeskrivelse publiceret førte til, at endnu en række kunstnere, fortrinsvis grafikere, blev involveret.¹⁸ Hverken Fosie, Pohle eller Lassen er nævnt på listerne over turens navngivne deltagere og kan, hvis de overhovedet har været med, højst have været iblandt de anonyme tjenere.

De beskrivelser og billeder af de norske æresporte, som er bevaret, giver grund til at tro, at også disse monumenter var udformet af kompetente kunstnere og i tidens stil med udtryk både for lokalbefolkningens begejstring for kongen og hvert enkelt steds særpræg i såvel overført betydning som helt konkret: flere af portene havde et par sider beklædt med gran.¹⁹ Men en sammenligning mellem billederne af æresportene i henholdsvis Kierulfs og Willemsens publikationer giver først og fremmest et tydeligt indtryk af problemerne ved at beskrive kunst med ord. Portenes grundform er ikke beskrevet i nogen af de kendte skriftlige kilder, men synes i henhold til illustrationerne at dække et bredt spekter fra den traditionelle triumfbue til opbygninger i flere etager med fremspring og forkrøpninger etc. De to tegnere har overordnet set givet hver af portene den samme karakter. Men Kierulfs porte er stærkt skematiske, og hans tegner har åbenlyst haft svært ved at skelne mellem gennemgange og nicher og få fordelt udsmykningerne korrekt ud fra angivelser som »paa den høyre Side«, »lengere hen til den høyere Side« og lignende. I flere tilfælde synes en beskrivelse også at være blevet direkte misforstået.

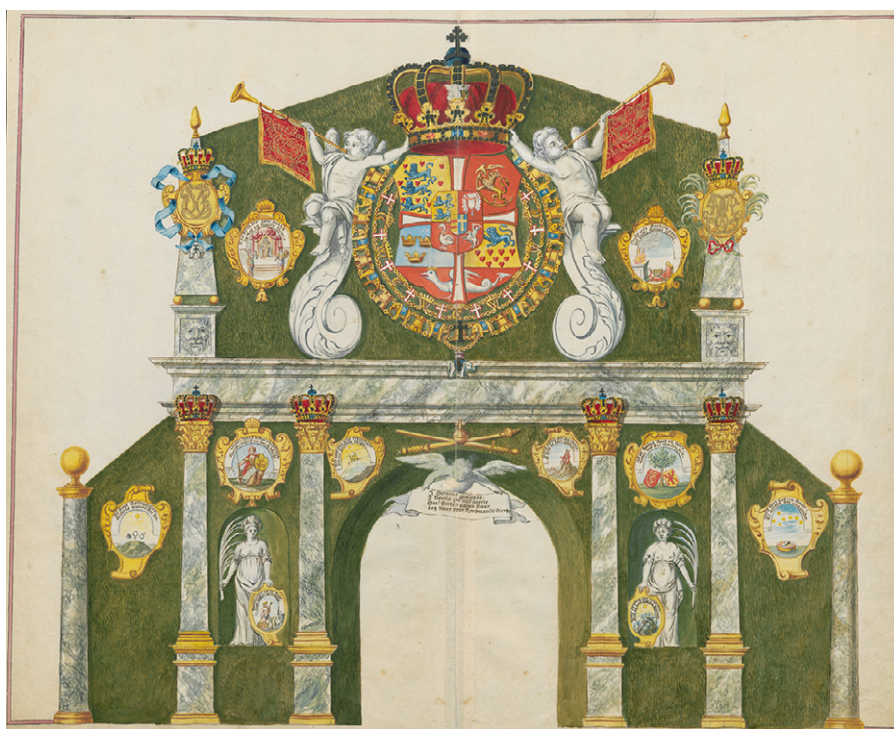
Æresportene

De to første æresporte på rejsen var opstillet i Christiania; den ene på Toldbodbryggen, hvortil de kongelige ankom hen imod midnat den 4. juni, og den anden ved Vor Frelser Kirke (Oslo Domkirke), hvor de søndag den 7. juni deltog i højmessens. I Kierulfs værk er der sket en sammenblanding af de to porte. Men han skriver, at porten på Toldbodbryggen øverst på den ene side var forsynet med »Rigernes Vaaben hvilket Fama paa begge Sider bar«. På det stik, som han selv bringer af denne port (ill. 1), ses den personificerede berømmelse Fama med to trompeter til at udblæse ryet, en på hver side og begge behængt med rigsvåbenet. På Willemsens tegning af den samme port (ill. 2) ses frem for én Fama med to våben ét våben flankeret af to Fama'er. En indskrift om kongeparret som landets fader og moder, som Kierulf både nævner og gengiver, ses ikke hos Willemsen, men begge viser en engel med et tekstbånd i portåbningen, og begge, at der fordelt rundt på denne side af porten var ti symbolske fremstillinger eller såkaldte emblemer. Tegnerne fordeler dog emblemerne lidt forskelligt som en følge af, at portens arkitektoniske led, seks søjler og et par kronede pyramider på kugler, hos Kierulf er blevet til dekorationer, mens de hos Willemsen er en logisk del af konstruktionen.



III. 1

Uidentificeret kunstner: *Christianias æresport ved Toldbodbryggen, siden til vandet*, ca. 1740. Efter Kierulf.

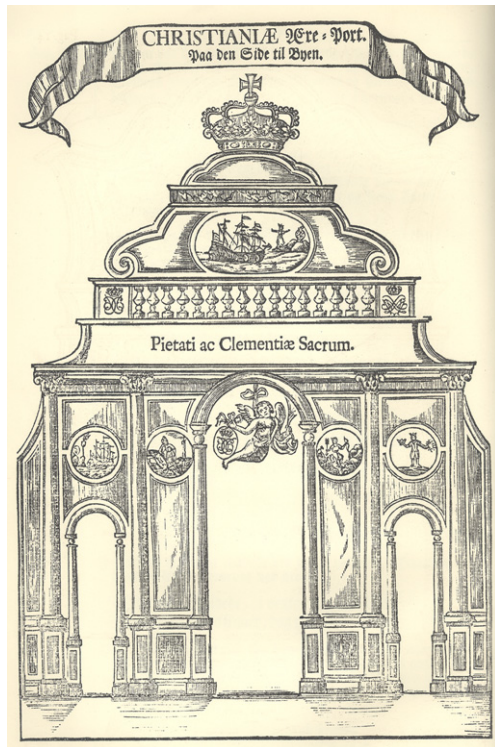


III. 2

Heinrich Jacob Pohle: *Christianias æresport ved Toldbodbryggen, siden til vandet*, ant. 1737. Efter Willemsen.

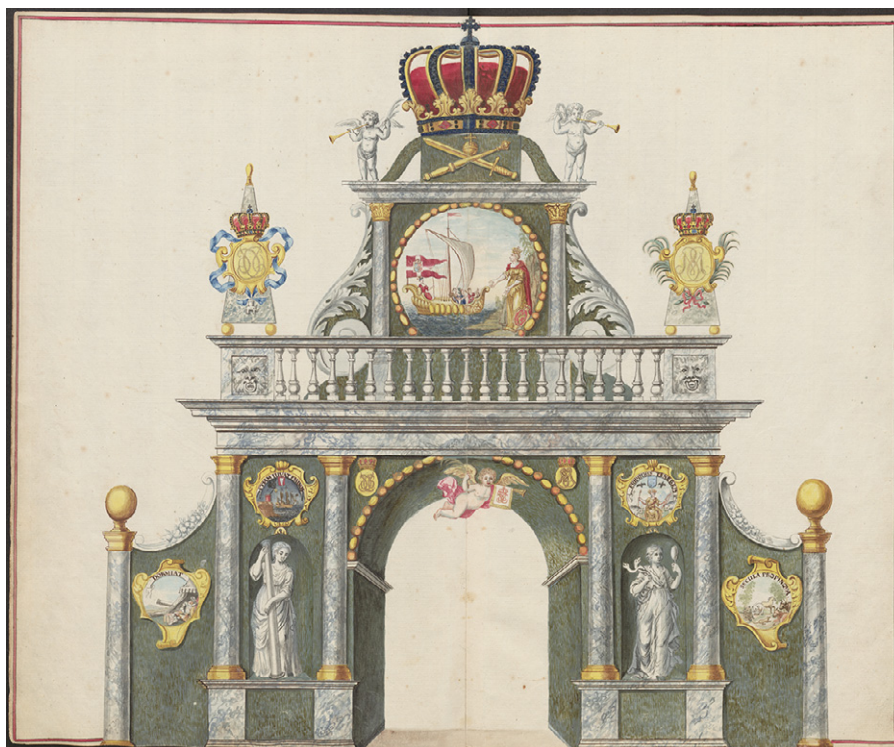
På Kierulfs tegninger har porten på Toldbodbryggen samme opbygning på begge sider, mens den ifølge Willemsen havde én glat side og én med et fremskudt midterparti og en balustrade over gesimsen. Kierulf beskriver, at der på denne side »neden for saaes de Euro-

pæiske Potentaters Vaaben, hvor i blandt det Danske og Norske«, og illustrerer det med en samling på otte våbener en miniature, mens Willemsen lader sin bueåbning flankere af to par vildmænd med det danske og norske våben. Emblemet *Fortitudine et fide*, troskab og styrke, som ifølge Kierulfs tekst er en »Helt hvilende med sin Albue paa en Løve med Hellebard og Inscription«, er på hans stik en helt, der akavet læner sig op ad en heraldisk udgave af den norske løve, mens Willemsen viser helten hvilende med albuen støttet på en liggende løve.



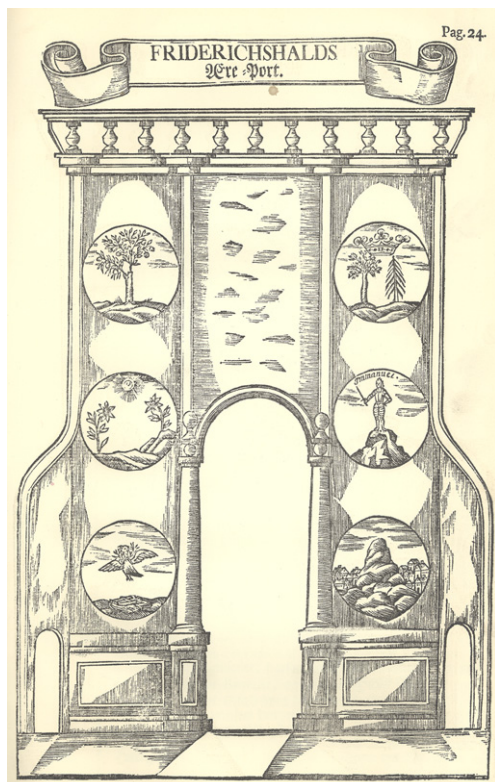
III. 3

Uidentificeret kunstner: *Christianias æresport ved kirken, siden til byen*, ca. 1740. Efter Kierulf.



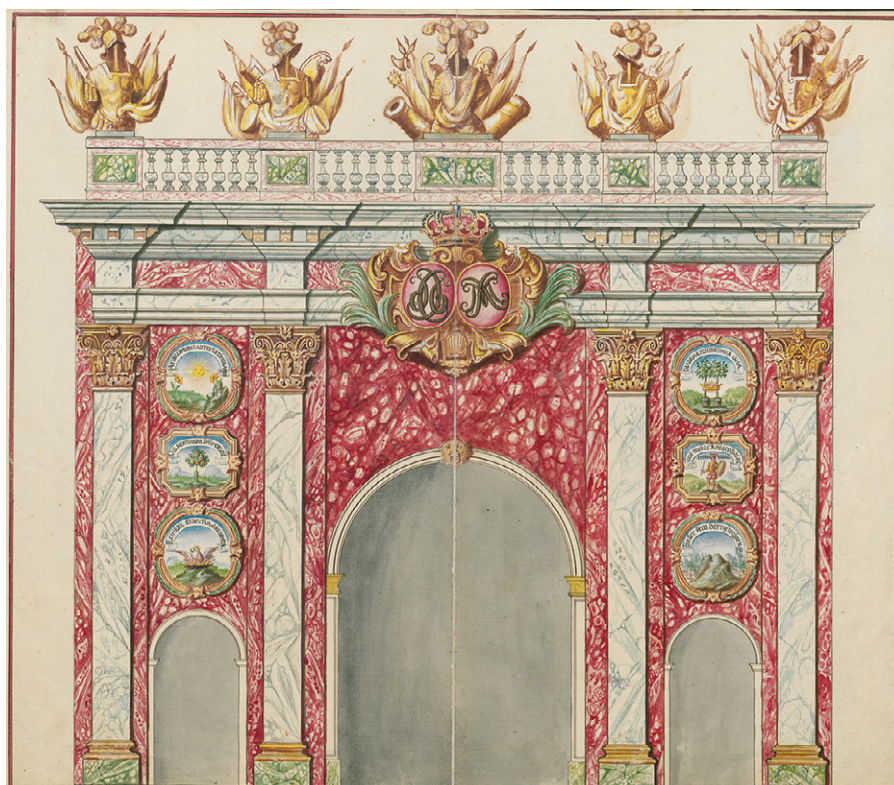
III. 4

Heinrich Jacob Pohle: *Christianias æresport ved kirken, siden til byen*, ant. 1737. Efter Willemsen.



III. 5

Uidentificeret kunstner: *Frederikshalds æresport*, ca. 1740. Efter Kierulf.

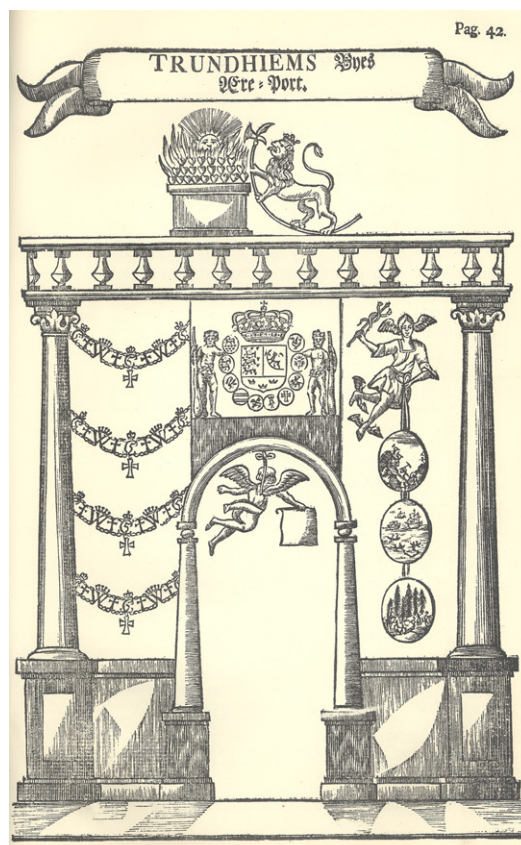
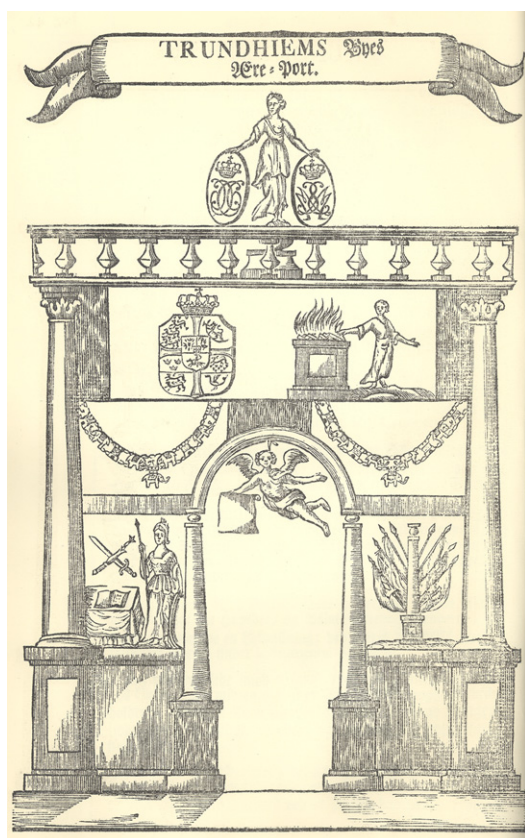


III. 6

Heinrich Jacob Pohle: *Frederikshalds æresport*, ant. 1737. Efter Willemsen.

Porten ved kirken havde en stor krone øverst og samme opbygning på begge sider. Et stort billede umiddelbart under kronen viste på den ene side et skib på vej ind imod et land, hvor der stod en kvinde med, som Kierulf beskriver det, udstrakte arme og et skjold med det norske våben. Kierulfs tegner har taget teksten bogstaveligt og viser en tremaster for fulde sejl, en kvinde med vidt udbredte arme og bag ved hende et skjold (ill. 3). Fremstillingen i Willemsens værk er mere symbolsk (ill. 4). Her er skibet et vikingskib med et mægtigt kongeflag, mens kvinden på land rækker armene ud imod skibet og har skjoldet lænet mod sine ben. Blandt yderligere fire billeder under skibsbilledet forestillede det ene en allegori på den gyldne alder. Kierulfs tegner sætter alle de fire billeder i samme højde – og gengiver den gyldne alder som en konge, vel Christian VI, med krone og laurbærkrans. På Willemsens port er det ene sæt billeder løftet op over nicher med grisaillebilleder af dyderne Styrke og Klogskab, og hans fremstilling af den gyldne alder er den traditionelt bibelhistoriske, nemlig dyr, plante- som kødædere, i fredelig sameksistens. Bortset fra placeringen af billederne er de to tegnere mere enige om, hvordan portens anden side tog sig ud. Selvom det ikke er beskrevet i de overleverede tekster, har begge de to tegnere interessant nok også angivet, at porten ved kirken også var forsynet med kongeparrets monogrammer. Hos Kierulf er de placeret for enderne af en balustrade under topstykket, mens Willemsens tegner har sat løvehoveder for balustradens ender og løftet monogrammerne op på et par obelisker herover.

Efter ti dage i og omkring Christiania tog de kongelige sydover til blandt andet Frederikstad og Frederikshald. I Frederikstad var der opstillet en æresport med kongevåbenet, kongeparrets monogrammer og »smaa Positurer vel rangered«. Den er afbildet hos Kierulf, men ikke hos Willemsen. Begge de to forfattere bringer til gengæld billeder af æresporten i Frederikshald; et fornemt værk opstillet for enden af en allé konstrueret til lejligheden (ill. 5-6). De viser samstemmende, at porten var kronet af en balustrade, og at der på begge sider



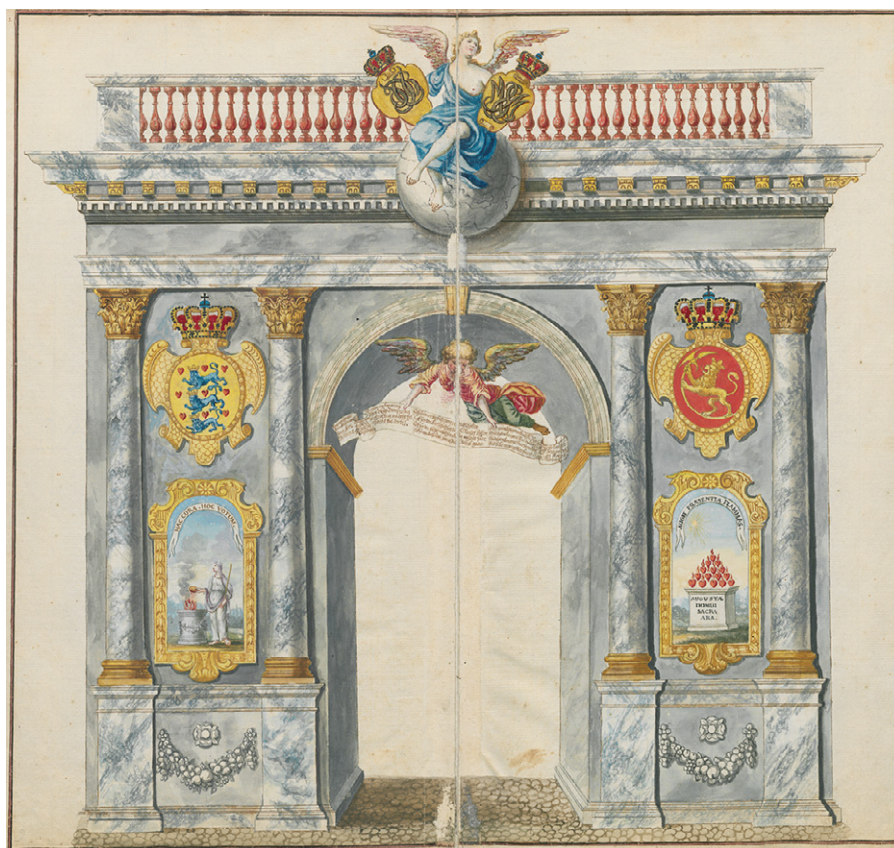
III. 7 og 8

Uidentificeret kunstner: *Trondhjems æresport*, ca. 1740. Efter Kierulf.

var to lodrette rækker med hver tre allegorier på Danmarks og Norges forening, kongens rejse, indbyggernes glæde og byens historie. Kierulf er atter den mest bogstavelige, da han illustrerer kompasset – symbolet på Norge, der drager kongen til sig – som et instrument liggende på en klippekold, mens Willemsen viser en kompasrose. De to træer, et ege- og et fyrretræ, der gror op under én fælles krone som et sindbillede på de to landes samhørighed, er hos Kierulf specificeret ud som to forskellige træer. Hos Willemsen er de ens og ligner mest citrustræer. Helt generelt lader Kierulf porten svinge lidt ud forneden, mens Willemsen tilføjer fem trofæer over balustraden samt kongeparrets monogrammer og rigsvåbenet under den.

Kierulf er ene om at afbilde såvel turens næste æresport, i Drammen, som fire ærespiller af ægte sten ved Storhammer gård, hvor herskaberne overnattede fra den 9. til den 12. juli. Den æresport, der var opstillet på torvet i Trondhjem som indgang til det kongelige logi, er til gengæld gengivet af begge de to rejseskildrere (ill. 7-10). Den havde øverst et galleri, hvorfra et kor af hvidklædte sangere istemte en lykønskning, da de kongelige passerede, og hvor der på siden mod Skanseporten var en udskåret engel, »holdende sig på en Klode« og med de kongelige monogrammer i sine hænder. Kierulfs engel står på en kugle på en piedestal halvt skjult bag balustraden med skjoldene med monogrammerne støttet på dens rækværk, mens Willemsens såre feminine figur sidder med nonchalant krydsede ben på en stor jordklode ud for balustraden. Efter omtalen af englen fortsætter Kierulf på en måde, som mere end antyder, at hans tegner har fulgt hans beskrivelse minutiøst, nemlig med ordene: »Paa den anden Side derimod, det Kongl. Norske Vaaben i Billedhugger Arbeide, hvorunder præ-senteredes, Undersaatternes Glæde over Kongens Ankomst ved et Altar, hvorpaa var opsadt en Stapel af brændende Hierter, som bestraales af en opgaaende Sol.« Sandsynligvis skulle denne sætning have stået efter den næste, hvori der tales om det danske kongevåben og en vestalinde under balustraden »paa den høyere Side«, for på Willemsens æresport er portåbningen på siden med englen flankeret af dels det danske kongevåben og en vestalinde, dels det norske kongevåben og et alter med brændende hjerter. Kierulfs tegner har anbragt kongevåbenet og vestalinden umiddelbart under englen, og selv om Kierulf efterfølgende beskriver den side af porten, »som vender ind ad Byen«, og begynder med, at den øverst havde et rigsvåben båret af to vildmænd, har tegneren taget hans første formulering »Paa den anden Side« så alvorligt, at han har ladet den side af porten, der vender mod byen, krone af den norske løve og et alter med brændende hjerter, mens rigsvåbenet er rykket ned under balustraden. Herefter har han selvsagt haft svært ved at få fordelt de resterende, nævnte motiver. På siden med rigsvåbenet skulle der ifølge Kierulf også være en Elefant- og en Dannebrogorden samt billeder af to græske guder: dels Pallas Athene med blandt andet en støtte med krigsredskaber, dels Merkur med tre skjolde med skildringer af et bjergværk, et hav med skibe og en granskov med skovhuggere. Kierulfs tegner har anbragt to Elefantordener over to billeder med henholdsvis Pallas Athene og støtten med krigsredskaberne på hver sin side af portåbningen på siden med englen med monogrammerne, og hele fire Dannebrogordener over for en Merkur med tre skjolde på siden med rigsvåbenet. Willemsens tegner fordeler de to ordener og de to guder øverst og nederst på begge sider af portåbningen og når unægtelig frem til et mere harmonisk resultat.

Bergens æresport var også indrettet, så der kunne musiceres fra dens top. Den er afbildet af både Kierulf og Willemsen, og for en gangs skyld er de to forfatteres tegnere nogenlunde enige om, hvordan den så ud, om end Kierulf viser den med tre åbninger og figurer over de to til siderne (ill. 11), mens den ifølge Willemsen kun havde én åbning og til siderne herfor nicher med figurer indeni (ill. 12). Kierulfs oplysning om, at figurerne målte fem alen eller lidt over tre meter i højden, taler til fordel for, at de stod i nicher, og dette understøttes af



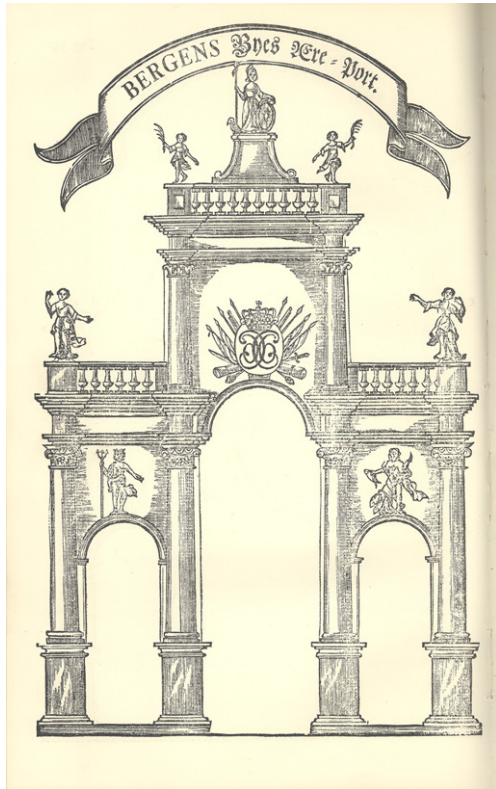
III. 9

Heinrich Jacob Pohle: *Trondhjems æresport*, ant. 1737. Efter Willemsen.



III. 10

Heinrich Jacob Pohle: *Trondhjems æresport*, ant. 1737. Efter Willemsen.



III. 11

Uidentificeret kunstner: *Bergens æresport*, ca. 1740. Efter Kierulf.



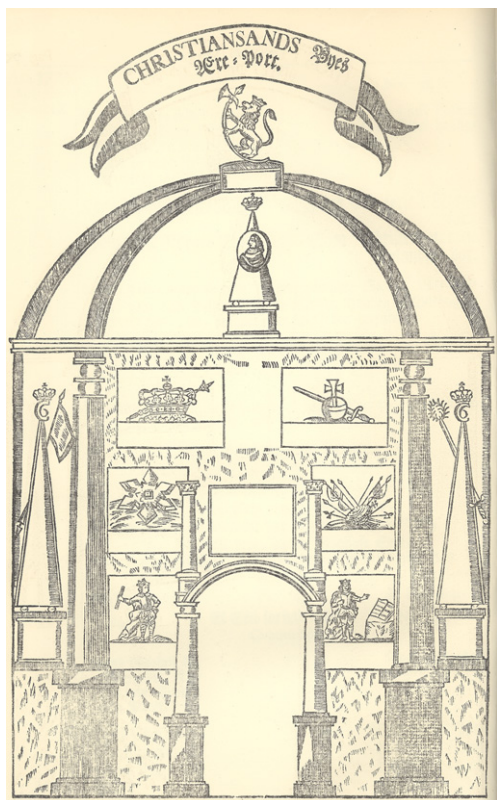
III. 12

Heinrich Jacob Pohle: *Bergens æresport*, ant. 1737. Efter Willemsen.

en bevaret model af porten, udført i sølv af guldsmed i Bergen Johannes Müller året efter kongens rejse og sidenhen købt af denne. Sølvmodellen lader dog sidefacaden stå med en åbning nederst i midten, hvor der ifølge tegningen i Willemsens værk var en niche.²⁰

Kierulf viser også et par ærespyramider, som var opstillet i Stavanger, foruden æresportene i Christiansand, Arendal og Laurvigen. Willemsen viser kun porten i Christiansand, og i dette tilfælde er ligheden mellem de to forfatters gengivelser absolut ikke indlysende. I Kierulfs værk er porten enkel og firkantet, med øverst et par halvrundt udspændte bøjler, der bærer dels en norsk løve, dels et skib over pyramider med portrætter af henholdsvis kongen og dronningen (ill. 13). Ifølge hans gengivelse var porten på begge sider herunder kantet af yderst et par slanke pyramider med insignier efterfulgt af to store søjler med kapitæler af dobbeltkugler. Over portåbningen var der et blankt felt flankeret af småsøjler og på resten af fladen seks billeder fordelt på to lodrette rækker. Hos Willemsen er porten blevet en del mere imponerende (ill.14). Her står den med en stærkt forkrøppet gesims båret af søjler, der på dens ene side er marmoreret i rødt og på dens anden i hvidt, sådan som Kierulff beskriver det, men som alle er korintiske frem for »eenhver efter sin Orden forfattet«. På gesimsfremspringene står to gråmarmorerede pyramider, mens en buegavl over forkrøpningen er brudt for at give plads til en trekantgavl båret af snoede søjler som rammen om en kronet pyramide med et portræt af på den ene side kongen, på den anden dronningen. På kongens side er pyramiderne bemalet med dels en standart, dels en stang med en laurbærkrans, og toppet med hans monogram, mens trekantgavlen bærer et skjold med den norske løve. På dronningens side er pyramiderne forsynet med to ens udgaver af Christiansands bys våben, et fyrretræ, og bærer hendes monogram, mens der over trekantgavlen ses et skib for fulde sejl.

Ifølge Kierulf var der »oven for Porten« en række inskriptioner, som på kongens side omhandlede kronen og scepteret, æblet og sværdet, en fæstning, en »hvilende Krigs Armatur«, kong Harald og Kong »Ole« (Olav), på dronningens side en vinranke, et pomegranstræ, et skib i smult vande og et i argt stormvejr. Disse inskriptioner er hos begge tegnere

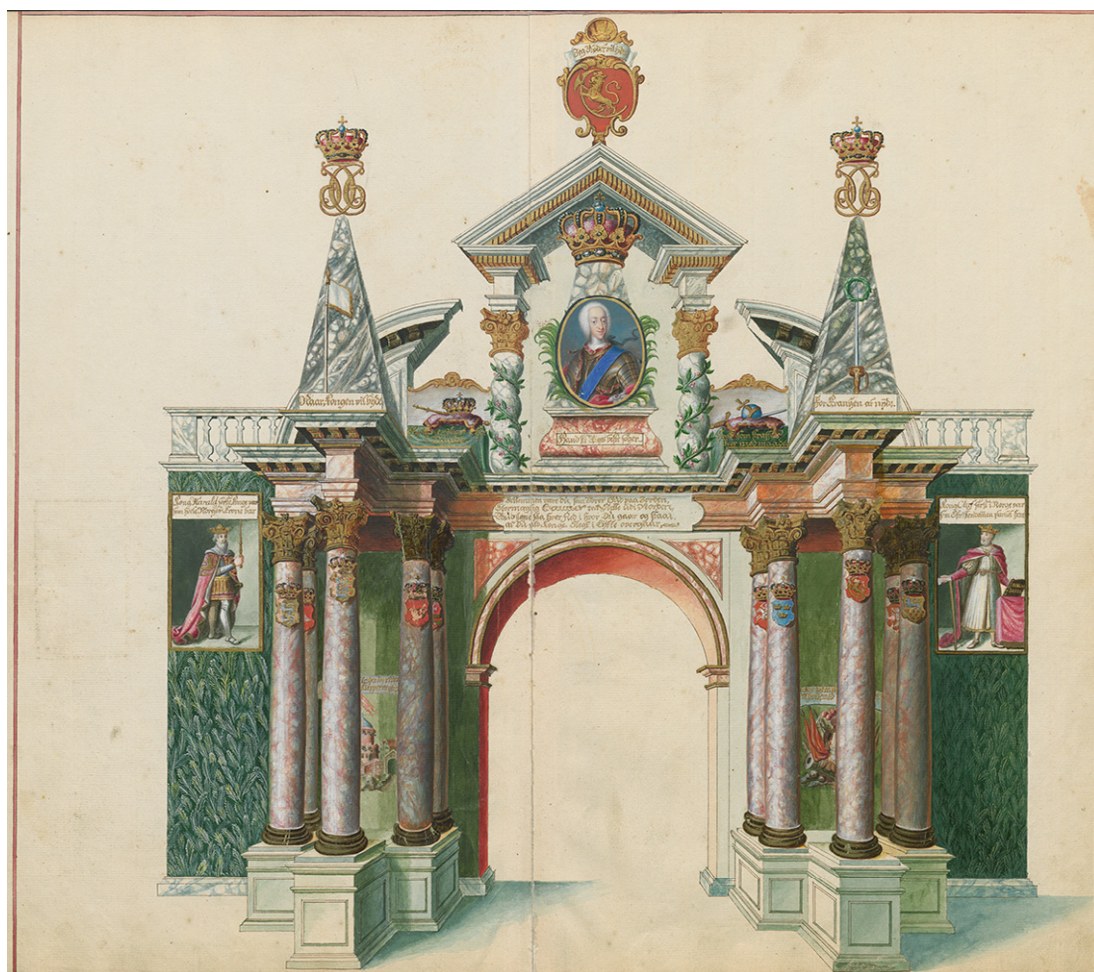


III. 13

Uidentificeret kunstner: *Christiansands æresport*, ca. 1740. Efter Kierulf.

gengivet som billeder. Kierulfs tegner har suppleret billederne på dronningens side med et par ekstra billeder af grantræer. Willemsens tegner fordeler billederne med to over gesimsen, to bag ved søjlerne og to yderst til siderne, i øvrigt på en baggrund malet som granlöv. Fæstningen på kongens side er hos Kierulf afbildet set oppefra, mens Willemsen viser den set fra jorden. End ikke Willemsen synes dog at yde Christiansands port fuld retfærdighed. I hvert fald bruger Kierulf en hel side på at beskrive, hvordan der inde i portåbningen var en udgave af byens træ omskabt til et slags stamtræ for byens grundlægger, Christian IV, og hans efterkommere: Frederik III, Christian V, Frederik IV og Christian VI. Men denne del af udsmykningen ses hverken hos Kierulf eller Willemsen.

Kierulf beskriver flere andre æresporte end dem, han har afbildet. En lang redegørelse for den æresport, som kongen aldrig så i Skien, og hvorom »ey videre anføres end hvad ved Pennen derom er berættet« er interessant ved at antyde, at Kierulf lagde indsamlede oplysninger til grund for sin tekst. En af de få illustrationer i hans værk, der hverken viser æresporte eller -støtter, synes også at verificere, at i al fald hans tegner ikke var med på turen. Billedet viser selskabet på vej over fjeldet til Smørhavn. Kierulf fortæller, at denne vej ikke kunne bruges af vogne. Men han har ikke Willemsens forklaring om, at den simpelthen var for smal – og på hans stik er en lind strøm af fodgængere og heste på vej op ad en bane så bred som en moderne motorvej.



III. 14

Heinrich Jacob Pohle: *Christiansands æresport*, ant. 1737. Efter Willemsen.

Tekst og billede

Tegningerne i Kierulfs værk er både blevet forsøgt forklaret som skematiske tegninger til angivelse af, hvor indskrifter og udsmykninger på hver enkelt portal var placeret, og er blevet afvist som »tarvelige« eller »ganske ukunstneriske Træsnit«. ²¹ Men det må nok konkluderes, at deres største værdi ligger i, at de så anskueligt demonstrerer, hvordan kunsten på den ene side kan udtrykke noget, der ikke kan siges med ord – og på den anden side ikke kan illustrere en tekst 1:1. 33 år efter Christian VI's Norgesrejse udgav den tyske forfatter Gotthold Ephraim Lessing sin *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesi*, hvori han kritiserede Horats berømte dictum »ut pictura poesis«, som udtrykker, at digtekunsten er som malerkunsten, at det er de samme elementer, der findes i både poesi og billeder. Lessing pointerede, dvs. at den berømte, antikke statue af præsten Laokoon og hans sønners håbløse kamp mod to slanger kun kunne forstås ved hjælp af poesien. Digtekunsten kunne jo skildre en fremadskridende handling, mens billedkunsten var begrænset til at fastholde et enkelt nu. Men blandt andet den franske filosof og kunstkritiker Denis Diderot vendte Lessings tanke om og påpegede, at skriftens form og indhold er adskilte størrelser, mens billedets form og indhold udgør en helhed, skabt ud i ét og uden grænser. Billedet rummede følgelig en flertydighed, som betød, at det på engang stod både svagere og stærkere end digtet. ²²

Laokoongruppen blev et paradigme på, hvordan billedkunsten kunne videregive abstrakte begreber, en sindsstemning, et livsindhold. Kierulfs tekst og de tilhørende billeder er et eksempel på det modsatte. Her er det teksten, der videregiver begreberne – som læseren så må tænke sig omdannet til æresporte på samme måde som Kierulfs anonyme illustrator. I Willemsens værk står tegningerne alene som et langt mere levende vidnesbyrd om, hvad Christian VI og hans følge så i Norge i 1733. De har til gengæld brug for Kierulfs tekst til at formidle, hvordan de rejsende forstod portenes budskaber. Allegorier, som var indlysende i 1733, er for de flestes vedkommende sidenhen blevet ubegribelige. Kierulfs og Willemsens fremstillinger bliver derfor endnu et eksempel på, at kunst kan vække en intuitiv forståelse, men at den kan afføde en endnu større glæde, hvis den får sin baggrundshistorie med.

Tak til Dronningens Håndbibliotek, København, for beredvilligt at stille billeder fra Willemsens manuskript til rådighed.

Noter

- 1 Jonas Kierulf, *Journal og Beskrivelse over Hans Kongl. Mayest. Kong Christian den VI. Til Dannemark og Norge etc. og Dronning Sophia Magdalena med Frue Moder Margrevinde Sophia Christiana Deres foretagende Reise til Kongeriget Norge Aar 1733*, (København, 1745; faksimile: Oslo: Børsum, 1960), 32–34. Hvis ikke andet er oplyst, er alle artiklens citater hentet herfra. De kongelige monogrammer blev udhugget fra og med 1704.
- 2 Peter Burke, *The Fabrication of Louis XIV* (New Haven: Yale university Press, 1992), 5, 19, 78, 98.
- 3 Se for eksempel Alain-Charles Gruber, *Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI* (Genève: Droz, 1972); Werner Oechslin og Anja Buschow: *Festarchitektur: Der Architekt als Inszenierungskünstler* (Stuttgart: Hatje, 1984); Mario Fontana og Andreas Tönnemann (red.), *Luftschloss. Festarchitektur zwischen Imagination und Realität* (Zürich: gta Verlag, 2004).
- 4 Christopher M.S. Johns, »The Entrepôt of Europe«, i *Art in Rome in the Eighteenth Century*, red. E.P. Bowron og J.J. Rischel (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art in association with Merrell, 2000), 35–36 og kat. 7, 127–128.
- 5 Birgitte Bøggild Johannsen, »Felicitas Temporum. Studies in temporary decorations and political allegories from the reign of Frederick V«, *Hafnia*, nr.10 (1985); Ulla Kjær, »Udsigt til fest – en overset tegning af C.F. Harsdorff i Antikvarisk-Topografisk Arkiv«, i *Arvesølvet. Studier fra Nationalmuseet tilegnet Fritze Lindahl 2003*, red. Poul Grønder-Hansen, (København: Nationalmuseet, 2003), 173–188.

- 6 Jfr. Birgitte Bøggild Johannsen, »Til evig ære minde. Studier i enevældens kongelige castrum doloris«, i *Kirkens bygning og brug. Studier tilegnet Elna Møller*, red. Hugo Johannsen (København: Nationalmuseet, 1983).
- 7 Anne-Mette Nielsen: »Enevældets konger på Norgesrejse«, *Vejhistorie*, nr. 24(2014);3–14; Mogens Bencard, *Kongen i Norge: Genstande fra De Danske Kongers Kronologiske Samling* (København: Rosenborg, 1992), 7–14; Erik Westengaard, »Lykkelig den som rejser i Norge«, i *Norgesbilleder*, red. Mette Skougaard (København: Gad), 2004; Ludvig Daae, »Norske Kongers Reiser i Norge«, i *Jubilæumsalbum ved H. M. Kong Oscar IIs 25-aarige Regjering*, (Kristiania, 1897).
- 8 Heinrich Willemsen, *Norske Reise Anno 1733: Beskrivelse af Kong Christian 6. og Dronning Sophie Magdalenes Rejse til Norge 12. maj-23. september: faksimileudgave af Håndskrift i Hendes Majestæt Dronningens Håndbibliotek* (Viborg: Poul Kristensen, 1992), 37.
- 9 Willemsen, *Norske Reise Anno 1733*, 321.
- 10 Kierulf, *Journal og Beskrivelse ...*; Willemsen, *Norske Reise Anno 1733*; Asger Lomholt, »Christian VI's Rejse i Norge 1733« i *Det kongelige danske Videnskabernes Selskab 1742–1942. Samlinger til Selskabets Historie III* (København: Munksgaard, 1960), 45–69.
- 11 »Journal over Christian VI's Reise til Norge 1733«, Gl.Kgl.Saml. 966 fol, Det kongelige Bibliotek, København; »Beskrivelse over Christian VI's & dronning Sophie Magdalenes norske rejse 1733«, Sager vedr. kongeliges rejser, Overhofmarskallatet. K. 1719-1900, Rigsarkivet, København; KBK 1112,1-0-1733/1, KBK 1112-0-1733/2, KBK 1112,1-14-1733/2, KBK 1112-0-1733/3, Det kongelige bibliotek, København.
- 12 Kierulf, *Journal og Beskrivelse*, 41; Willemsen, *Norske Reise Anno 1733*, 156.
- 13 Lomholt, »Christian VI's Rejse«, 46.
- 14 Thv. Krohn-Hansen, »Æresporten på Triangelen i Bergen 1733«, *Skrifter udgivne af Bergens historiske forening*, nr. 48 (1942): 177; Lomholt, »Christian VI's Rejse«, 61.
- 15 H. Ehrencron-Müller, »Et dansk Pragtværks Historie«, *Nordisk Tidsskrift för bok- och biblioteksväsen* 4 (1917).
- 16 »Partikulærkammeret. 208. 1731-1746. 32-6. Kasse- og Bygningsregnskaber« og »Partikulærkammeret. 208. 1706-1848. 39-74«, Bilag til Partikulærkammerregnskaberne, 22. marts 1737, Rigsarkivet, København. Jfr. Klaus Kjølens etterskrift i Willemsen, *Norske Reise Anno 1733*, XI–XII.
- 17 For opstalt, plan og snit af dette hus jfr. Lauritz de Thurah, *Den danske Vitruvius*, (København 1749), 2:94–96, tab. L.I.
- 18 Lomholt, »Christian VI's Rejse«, 46–69.
- 19 F.eks. portene i Arendal, Christiansand og Skien, jfr. Kierulf, *Journal og Beskrivelse*, 73, 78.
- 20 De danske Kongers Kronologiske Samling, nr. 12-26, Rosenborg.
- 21 Krohn-Hansen, »Æresporten«, 191; Ehrencron-Müller, »Et dansk Pragtværks Historie«, 314; Lomholt, »Christian VI's Rejse«, 61.
- 22 Else Marie Bukdahl: *Diderot, critique d'art I-II* (København: Rosenkilde & Bagger 1980-82), I, s. 399-407, 499-500 og 299-300.

Rasjonelle fabrikker

Fabrikkarkitektur som styringsredskap i første halvdel av 1900-tallet

Peter Forrás

Seniorrådgiver, Seksjon for kulturarv, Vestland fylkeskommune

Peter Forrás har en ph.d.-grad i kulturhistorie fra Universitetet i Bergen (2017).

peter.forras@vlfk.no

Sammendrag

Tidlig på 1900-tallet oppsto det nye ideer om fabrikkbygninger; de ble ikke lenger bare sett på som et hus for maskiner og arbeid, men som en «supermaskin» som kunne være et redskap til å styre maskiner, arbeid og produksjon i retning av høyere og mer rasjonell produksjon. Ideen om rasjonelle fabrikker var av amerikansk opphav, men fikk stor gjennomslagskraft også i norsk industri i løpet av 1920- og 30-årene. Den norske industrien var imidlertid av en noe mindre skala, og man fikk i større grad på eksisterende bygningsmasse fremfor å foreta store investeringer i moderne og (angivelig) rasjonelle anlegg. I tekstilindustrien, som her undersøkes gjennom Salhus Trikotasjefabrikk, vil man finne rasjonelle fabrikker som deler og fragmenter av eldre anlegg, men kanskje også en annen slags industriell logikk der man stadig endret og tilpasset anleggene, fremfor troen på en industriarkitektur som skulle løse alt i og med én bygning.

Nøkkelord

Rasjonelle fabrikker, industriarkitektur, vitenskapelig bedriftsledelse, fabrikkbygninger

Abstract

The early 19th century witnessed a development of a new idea of the factory building; they were no longer considered mere houses for machines, but as 'supermachines' that could supervise work, machines, and production as a whole. The idea of so called 'rational factories' had American origins and was applied in Norwegian industry during the 1920s and 1930s. The small-scale Norwegian industry however, especially the textile industry examined here, forced rational factory design to reuse older 'pre-rational' factory buildings. Consequently, industrial architecture in Norway was only in part 'rational' according to the standards of scientific management, as I show by examining and discussing the Salhus trikotasjefabrikk.

Keywords

Rational factory, industrial architecture, scientific management, factory buildings

Et sentralt perspektiv i forskning på industriens arkitekturhistorie har vært overgangen fra de tidlige 1800-tallsfabrikker til 1900-tallets såkalte «rasjonelle fabrikker», altså hvordan det rett etter 1900 vokste frem en ny holdning til selve fabrikkbygningen. I USA, der ideene om rasjonelle fabrikker først ble formulert blant ingeniører, arkitekter og industridrivende omkring 1900, ble fabrikker omtalt som *the master machine*.¹ Fabrikkbygningen ble oppfattet som et produksjonsfremmende redskap i seg selv, ikke bare som et hus for maskiner. Med utgangspunkt i Salhus Trikotasjefabrikk undersøker denne artikkelen hvilken virkning ideene om den rasjonelle fabrikk kunne ha i Norge. I USA var ideen om den rasjonelle fabrikk knyttet til en bredere rasjonaliseringsideologi – også kalt «vitenskapelig bedriftsledelse». Her spilte

den amerikanske ingeniøren Frederick Taylors tekster en vesentlig rolle, men også ideer og metoder fra psykologi og fysiologi som omhandlet optimalt fysisk arbeidsmiljø for rasjonell utnyttelse av arbeidskraften. Rasjonaliseringsideologien fikk stor gjennomslagskraft i norsk industri og samfunnsliv i noen tiår fra omkring 1930. Men til forskjell fra USA, var situasjonen i Norge at man stadig bygget på, eller om, gamle fabrikkplanlegg.

Innenfor forskningen på fabrikkarkitektur har det vært vanlig å se en forbindelse mellom vitenskapelig bedriftsledelse, funksjonalistisk arkitektur og fabrikkbygningen som en ny arkitektonisk oppgave etter 1900.² Et viktig poeng har vært at det rasjonelle fabrikkbyggeriet ble utviklet før den funksjonalistiske bevegelsen, og at sistnevnte hentet mye inspirasjon fra rasjonell industriarkitektur.³ Fabrikkens hovedform var som regel tegnet av ingeniører og fikk gjerne enkle «funksjonalistiske» uttrykk. Ingeniører var imidlertid i liten grad opptatt av å fremme funksjonalismens program, men derimot svært opptatt av å ta i bruk armert betong for å muliggjøre produksjonsfremmende planløsninger og konstruksjoner. Med skjellettkonstruksjoner i armert betong ble det mulig å føre opp store vibrasjonsfrie, brannsikre bygg i mange etasjer, med fasader med maksimalt antall vinduer og svært gode lysforhold, tilnærmet søylefrie produksjonsarealer og store spenn og som et repeterbart modulsystem hvor man planla for ekspansjonsmuligheter i høyde, lengde eller bredde allerede i første byggetrinn.

Denne fremstillingen av rasjonelle fabrikker er hovedsakelig avlest fra amerikansk bilindustri fra omkring 1910 og fremover. Bilindustrien var arbeidsintensiv og utviklet seg i USA tidlig på 1900-tallet til en storskalaproduksjon hvor transportutfordringer internt i fabrikkanleggene sto sentralt i planløsninger, etasjeantall og i disposisjonen av arealer og bygningsvolumer. Bilfabrikkens utvikling var derfor også et arkitektonisk laboratorium og drev på sett og vis frem ideene om den rasjonelle fabrikk.⁴ Den arkitektoniske utviklingen i amerikansk industri var dessuten drevet av investeringsvillig storkapital og store tegnekontorer og konsulentfirmaer. Problemet med denne teorien er ikke fremstillingen av et brudd mellom 1800- og 1900-tallet, men at den ikke er tilstrekkelig undersøkt i ulike sammenhenger. Dannelsen av rasjonell fabrikkarkitektur kan med fordel settes inn i nasjonale, regionale og bransjemessige kontekster for å få frem nyanser og teoretisk sammenliknbare analyser av fabrikkens bygnings- og arkitekturhistorie.

I det følgende skal jeg først se nærmere på hvordan ideene om den rasjonelle fabrikk kom til Norge, og hvordan de ble tilpasset en annen kontekst enn den amerikanske.⁵ Deretter skal jeg analysere ett bestemt fabrikkplanlegg, som også i noen grad er representativt for bygningshistorien i tekstilindustrien i Bergens-området, Salhus Tricotagefabrik rett nord for Bergen. Anlegget var i drift fra 1859 til 1989 og ble kraftig ombygget flere ganger. Det er et godt eksempel på hvordan fabrikkplanlegg i Norge tok opp i seg elementer av den rasjonelle fabrikk i form og planløsning på deler av anlegget over tid. Samtidig viser utviklingen av dette fabrikkplanlegget i Salhus at bruken av eldre «urasjonelle» bygninger ble strukket så langt som mulig.⁶

Amerikansk rasjonalisering i Norge

I det meste som er skrevet innenfor norsk arkitekturhistorie fortelles industriarkitekturs historie med utgangspunkt i kraftstasjoner, havneanlegg og jernbaner.⁷ Men dette var en type industriplanlegg som sammenliknet med antallet fabrikkplanlegg var få, og hvor problemstillinger rundt styring av arbeid var mindre relevant. Ingeniørenes rasjonelle fabrikkarkitektur var gjerne industriplanlegg der styring av menneskelig arbeidskraft var en organisatorisk utfordring. Fabrikkens arkitekturhistorie etter 1900 må ses i direkte sammen-

heng med styring av arbeid og produksjon og med ingeniørenes rolle både i utforming av bygg og produksjonsplanlegging. Fabrikken var en særskilt, men betydelig del av industriarkitekturen ved siden av kraftstasjoner, broer, damanlegg og liknende, og det var nettopp der taylorismen og vitenskapelig bedriftsledelse fikk utvikle seg og gi opphav til nye slags konstruksjoner og planløsninger.

Industriforbundets Rasjonaliseringskontor (IRAS) var den sentrale drivkraft i å introdusere «taylorssystemet» i Norge i 1930-årene.⁸ Dette hang nært sammen med å fremme arbeidets produktivitet, arbeidsstudier og undersøkelser av hva som var det optimale fysiske arbeidsmiljø i arbeidsintensive industrier. Produktivitetsarbeidet hadde direkte implikasjoner for arkitekturen: Det var om å gjøre å drive arealeffektivt, ordne bygningene etter produksjonsprosess, korte ned transportveiene og skape et fysisk arbeidsmiljø med godt lys, tilstrekkelig varme, ventilasjon og hygiene som fremmet arbeidernes produktivitet. Forenklet kan en si at bygningene fra den tiden ble planlagt fra innsiden og ut, i stedet for fra utsiden og inn.

I Norge ble det fra omkring 1931 og videre utover tiåret etablert en systematisk presentasjon og diskusjon av behandling av fabrikkplanlegging ut fra et rasjonaliseringsperspektiv. I norsk arbeidsintensiv industri var det først og fremst den amerikanske fabrikkarkitekturideologien som fikk gjennomslag via ingeniørene, ikke den tyske, hvor arkitektene hadde mer innflytelse.⁹ Blant norske arkitekter kan man se en begynnende tematisering av industriarkitekturen som et eget arkitektonisk arbeidsfelt fra om lag samme tid, men deres interesse var upåvirket av den amerikanske rasjonaliseringstankegangen som så på fabrikken som et styringsverktøy.¹⁰

Vesentlige trekk ved mottagelsen av amerikansk taylorisme i Norge kan leses ut av IRAS' publikasjoner om emnet. Ingeniør Bernhard Hellern, som var sentral i IRAS i mellomkrigstiden, støtter tydelig ideen om fabrikkbygningen som et styringsredskap: «En hensiktsmessig utformet og innredet bygning er like nødvendig for en rasjonell produksjon som en god organisasjon og moderne maskiner».¹¹ Ut fra et rasjonaliseringsperspektiv var det også et dilemma at bedrifter i Norge gjerne drev i bygninger opprinnelig bygget for andre formål. I USA ble det tidlig investert tungt i rasjonelle industribygg, mens norsk industri lenge konsentrerte rasjonaliseringen om mer effektive arbeidsprosesser uten å se på utformingen av det fysiske arbeidsmiljøet. I forhold til USA var industrien i Norge mindre, og industrialiseringen kom senere. Fantes det så noen forsøk på å tilpasse amerikansk rasjonaliseringsideologi til fabrikkdesign i Norge?

IRAS delte i hovedsak den amerikanske oppfatningen om at arkitektur var underordnet en ingeniørmessig tilnærming til planlegging og konstruksjon av fabrikkbygninger. Årsaken var selve planleggingsmetodene som ble tatt i bruk på fabrikkbygninger utover i 1930-årene. Ifølge IRAS og amerikanske rasjonaliseringsingeniører skulle man prosjektere ut fra en plan som trakk opp trinnene i fabrikkens produksjon. I denne fasen skulle man utarbeide et prosessdiagram som viste den logiske produksjonsgangen for produktet og beregnet den mengden produksjonsenheter som skulle produseres. Deretter ble avdelings- og maskinarrangementet utformet ved å bruke pappmaler i en bestemt målestokk for hver maskin og arbeidsplass. Slik kunne arealbehovet og romprogrammet for produksjonsprosessen beregnes ut fra en modell i papp og papir over fabrikk og maskiner. Denne planleggingsmodellen favoriserte ingeniørteknisk kunnskap, mens arkitektur ble redusert til fasade- og detaljeringsoppgaver. IRAS' syn på arkitektur var derfor i svært liten grad kjennetegnet av estetiske hensyn, i tråd med amerikanernes pragmatiske og nytteorienterte syn på fabrikkarkitektur.¹²

Synet på fabrikkbygninger var knyttet til en endrings- og ekspansjonslogikk. Man skulle planlegge inn utvidelsesmuligheter, enten ved å kunne bygge på i høyden eller ved å legge nye bygninger til eksisterende anlegg. Avveiningene som skulle gjøres i forbindelse med valg av

bygningstype er instruktiv; var det mest rasjonelle for produksjonsprosessen et etasjebygg, ettplansbygg, hallbygning eller en kombinasjon? I sin alminnelighet er det en fordel å samle all produksjon på en sammenhengende golvflate, skriver Hellern. De har som regel lavere byggekostnader, bedre brannsikkerhet og større produktivitet siden transporten kan gjøres enklere. På den andre siden fantes også argumenter for at etasjebygninger kunne være rasjonelle fabrikker. Man sparte inn tomtekostnader sammenliknet med den svært arealkrevende ettplansfabrikken. Selv om arealbegrensninger var en aktuell problemstilling, ble dette i liten grad innarbeidet i den tidlige norske tenkningen om fabrikkbygninger. Man forsøkte å ta den amerikanske ekspansjonslogikken mer eller mindre direkte i bruk i en ny kontekst.



III. 1

Albert Kahn: Ford-fabrikken i Highland Park utenfor Detroit, USA, 1908. Foto: Ukjent / The Henry Ford Museum.

Det tredje viktige fellestrekket med amerikansk rasjonalisering var arbeidet for en gjennomarbeidet løsning på belysningen.¹³ Oppfatningene av hva som var rett belysning i fabrikkannlegg var basert på vitenskapelige eksperimenter om forholdet mellom lysstyrke og produktivitet, utført både i USA og på fabrikker i Norge. For bygningene hadde dette konsekvenser for fargesettingen; det ble malt med lyse farger på vegger og himlinger og signalfarger på maskiner. Bygningenes vindusflater ble større, sammenliknet med 1800-tallets tunge murfasader, derav uttrykket «daylight factory» som ble brukt om disse byggene i USA.¹⁴ I slike fabrikker var lette og smale betongkonstruksjoner fordelaktige siden man da kunne unngå tykke vegger som slukte dagslyset.¹⁵ Vinduenes effekt på bygningenes uttrykk, utover et markert glasspreg, var svært regelmessige fasader uten andre fremspring og markeringer enn kanskje trappehus og ventilasjonstårn, slik som i Ford-fabrikken i Highland Park (ill. 1).

Rasjonell fabrikkarkitektur i Norge

Amerikansk rasjonell fabrikkarkitektur lot seg imidlertid ikke overføre direkte til fabrikkbyggeriet i Norge. I arkitektmiljøene kan man se at elementer av tankegodset som IRAS fremmet fra 1930-årene først ble tatt opp i etterkrigstidens industriboom omkring 1950. I 1949 konstateres det likevel i *Byggekunsts* lederartikkel, i et temanummer om industriarkitektur, at «Meget [...] er utvidelser, tilbygg til eksisterende anlegg, noe som for så vidt er typisk for ekspansjonen i industrien hos oss».¹⁶ Da var det fremdeles slik at arkitektenes medvirkning i fabrikkbyggeriet i det store og hele begrenset seg til bearbeidelse av plandetaljer og utforming av fasadepartier, selv om man på dette tidspunktet hadde begynt å snakke om «rasjonell planlegging» og «rasjonelle fabrikker» i den betydning taylorismen og vitenskapelig bedriftsledelse la i den.¹⁷ Man kan altså se en viss tilslutning til ideene om rasjonelle fabrikker blant arkitektene mot 1950, men ingeniørperspektivet dominerte synet på industriarkitekturen mellom 1900 og 1950.

Likevel, om ingeniørene dominerte på idéplanet, var det ikke slik at nybygging eller ombygging av fabrikkanlegg utvetydig fulgte rasjonaliseringsideologien i praksis. En bremsende faktor var at en i arbeidsforskning og industriell forskning fikk en mer nyansert forståelse av produksjonsfremmede faktorer i fabrikkdriften fra midten av 1940-årene. Ved siden av fysiske arbeidsmiljøfaktorer som belysning, ventilasjon, temperatur og fuktighet, sanitære forhold og tekniske hjelpemidler, som direkte kunne behandles i fabrikkarkitekturen, ble psykologiske og sosiale faktorer som engasjement og samhold omsider innarbeidet i rasjonaliseringen.¹⁸ Mer avgjørende i denne sammenhengen er at rasjonaliseringsingeniørene sjelden kunne begynne med fabrikkonstruksjonen og planlegge bygningen bare ut fra det som der viste seg av arealbehov, planløsninger og prosesser. Man måtte oftest ta utgangspunkt i et eldre anlegg. Dette gjaldt ikke minst tekstilindustrien, der mange bedrifter ble etablert allerede midt på 1800-tallet og fikk et utbyggingsmønster som viser hvordan rasjonell fabrikkarkitektur måtte tilpasse seg eksisterende bygg og anlegg.

Salhus Tricotagefabrik – i tre og betong

Utviklingen av fabrikkanlegget etter Salhus Tricotagefabrik mellom 1900 og 1953 var en pragmatisk ombygging som gradvis tok opp i seg elementer fra rasjonelt fabrikkbyggeri, både ved at det var en ingeniørarkitektur, at den var ekspansjonsrettet og ved at deler av anlegget fikk et regulært og glasspreget fasadeuttrykk. Samtidig viser utviklingen av dette fabrikkanlegget bestandigheten i det eldre fabrikkbyggeriet. De eldste bygningene var egentlig representanter for tradisjonsbasert trehusbyggeri. Disse ble gradvis erstattet mot 1900, men på begynnelsen av 1900-tallet ble det bygget videre på tradisjonelle konstruksjoner i tre. Skjellettkonstruksjoner i betong kom først gradvis fra 1927.

I 1865 besto anlegget til Salhus Tricotagefabrik av åtte større og mindre bygninger (ill. 2). Det var bare den største bygningen som ble omtalt som fabrikkbygning eller «fabrikkuhus», mens de tilhørende bygningene ble betegnet som «farverie-tørkehus», «dampkjedelhus», «svovelkammer», «sjøbod», «maskineriværrelse» og liknende.¹⁹ Selv om noen hovedfunksjoner var fordelt i de ulike bygningene i Salhus, kan en ikke snakke om noen gjennomgående funksjonsseparering. I Salhus Tricotagefabrik fant nesten alle slags arbeidsoperasjoner i forbindelse med tekstilframstillingen sted i de to «arbeidsværelsene» i fabrikkbygningen og fargerbygningen var oppført i to etasjer med saltak og i panelert utmurt tungt bindingsverk. Tungt bindingsverk var en etablert, men ikke spesielt utbredt byggemåte i bergensområdet, brukt til å bygge sjøhus, verksteder og enkelte byhus.²⁰ I motsetning til utbyggingen av tekstilindustrien langs Akerselva i Oslo på samme tid, ble ikke fabrikkbygningene



III. 2

Salhus Tricotagefabrik. Foto: Knud Knudsen, mellom 1866 og 1870 / Spesialsamlingene ved Universitetsbiblioteket i Bergen.

i Salhus oppført ved hjelp av kunnskaper om formålsbygde fabrikkbygninger overført fra utlandet.²¹ Detaljering og fasadeutforming var, sammenliknet med teglsteinsfabrikkene på Østlandet, svært begrenset. På det som antagelig er det eneste bevarte fotografiet av Salhus Tricotagefabrik fra 1860-årene (ill. 2), ser man at bygningene i meget begrenset grad ble utstyrt med dekorative elementer. Unntatt mønespir i hver ende av hovedbygningen, var det en helt uartikulert fasade i liggende panel, uten fremspring, og et enkelt saltak uten takarker.

I årene 1900, 1910 og 1912 ble anlegget betydelig ombygget. Det er egentlig først fra denne tiden at fabrikkbygningene ble sett på og utført som en mer spesialisert byggeoppgave. I 1900 og 1910 ble det oppført to store nye bygninger samtidig som fabrikkbygningene fra 1800-tallet ble revet. Fabrikkbygningen fra 1900 var oppført i fire etasjer og bygget i tungt bindingsverk. Første og andre etasje ble brukt som spinneri, mens tredje og fjerde etasje var ull- og bomullslager. Både i form og konstruksjon minner bygningen om en sjøbod med en enkel rektangulær form, saltak og gavlfasade mot vannet, men til forskjell fra tradisjonelle sjøboder, med store vindusåpninger. 1900-bygningen var i drift som en del av fabrikkanlegget helt til Salhus Tricotagefabrik ble nedlagt i 1989.

Den neste større utvidelsen av anlegget i 1910 besto av enda en bygning for spinneri, men også spoling og tvinning, og for strikking. Bygningen ble oppført i utmurt bindingsverk og avstivet ved hjelp av krumvokste trær som forbandt vegger med bjelkelag. Dette er en svært gammel avstivingsmetode som vanligvis ble brukt i større før-industrielle nyttebygninger, sjøhus og grindkonstruksjoner på Vestlandet. Den treetasjes bygningen med åpne saler ble orientert med langsiden mot sjøen, og den nordlige gavlveggen inntil 1900-byggets langside (ill. 3). Romplanen var langt fra transportlogikken i den rasjonelle fabrikkarkitekturen, som først slo gjennom noen tiår senere. Etasjehøyden i 1910-bygget ble høyere enn 1900-bygget,

slik at bygningene bare lå på samme nivå på grunnplanet, mens andre og tredje plan lå på ulike høyder. Dette vanskeliggjorde effektiv materialtransport mellom og gjennom byggene. Noe av dette ble løst ved å etablere ramper, trapper og sjakter, men det var ingen heis, og det meste av materialtransporten foregikk manuelt med traller og kasser. 1910-bygget i Salhus var det første ved fabrikkanlegget som hadde (tilnærmet) flatt tak med full etasjehøyde i øverste etasje. Et moderne trekk ved bygningen var at den ble utstyrt med en lanternin i stålrammer, konstruert og bygget i Tyskland. Dette var første gang trikotasjefabrikken kjøpte spesialkonstruerte bygningsdeler for fabrikker. Taklanterniner markerer en form for sterkere spesialisering av fabrikkbyggeriet i Salhus. Lanterniner var sammen med sagtak konstruksjonsmessige grep som hadde stor betydning for fabrikkarkitekturen internasjonalt; med disse ble lysinslipet bedre og utnyttelsesgraden av øverste etasje høyere.



III. 3

Salhus Tricotagefabrik. Foto: Atelier KK, mellom 1922 og 1925 / Spesialsamlingene ved Universitetsbiblioteket i Bergen.

Frem til 1912 var den sørlige enden av fabrikkanlegget ubebygget. Da ble det oppført et lagerhus murt i naturstein og teglstein med saltak og etasjeskiller i tre her. Bygningen ble lagt bortenfor en gjenværende del av det eldste anlegget. Lagerbygningen var opprinnelig helt frittstående, men ble bygget sammen med resten av anlegget i 1933–34. Da ble den forlenget med om lag seks meter i nordlig retning og bygget sammen med moderne betongbygninger.

I bygningene fra 1900, 1910 og 1912 ble det altså anvendt helt eller delvis ulike bygnings-teknologier; bindingsverk, utmurt bindingsverk og en murbygning. Konstruksjonsmåte og materialbruk skiftet raskt, etter alt å dømme uten noen overordnet plan. Det var nivåforskjeller mellom alle tre byggene, siden de ble oppført med ulike etasjehøyder og ulike trappe-løsninger (ill. 4).

Elementer av rasjonell fabrikkarkitektur

Den første betongbygningen Salhus Tricotagefabrik fikk oppført i 1927 hadde også nivåforskjeller mot de eksisterende bygningene. Denne betongkonstruksjon var oppført i tre etasjer med kjeller. Den uregelmessige formen på bygningen følger sjølinjens skarpe sving på tomta. De fleste slike etasjefabrikker var rektangulære. Dette var mest rasjonelt med tanke på både plassering av heis- og trappehus og personalrommene som skulle holdes unna produksjonsarealet og ble plassert i hjørnene.²² I Salhus gjorde arealknappheten og terrenget



III. 4

Salhus Tricotagefabrik. Foto: Widerøes Flyveselskap, 1955 / Spesialsamlingene ved Universitetsbiblioteket i Bergen. Betongbyggene fra 1927, 1951 og 1955 i midten av anlegget.

at dette prinsippet måtte vike. Bygningen introduserte et nytt ekspansjonsprinsipp som var mer planmessig enn tidligere utvidelser og ombygninger; det ble planlagt for å kunne bygge i høyden, gavlveggen mot sør var uten vinduer med tanke på å bygges sammen med lagerbygningen, og hjørnet mot nordsiden var også klart til å kobles sammen med nye tilføyelser. Bygningen ble tegnet av sivilingeniør Caspar Trumpy (1898–1984), som også tegnet de neste utvidelsene av bygningene i 1932, 1951 og 1955, samt en ekstra etasje på 1927-bygningen en gang tidlig i 1950-årene. Etter 1955 var det få endringer av fabrikkplanlegget.

Da 1927-bygningen ble reist, var bruken av armert betong lite utbredt i industribyggeriet i bergensområdet. I dette huset ble arealene for søm og tilskjæring samlet over de tre etasjene, og det ble innredet et mer tidsmessig farger i kjelleretasjen. I første etasje ble det også nye samlede administrasjonslokaler. Hovedfunksjonene ble fordelt på etasjene før bygging, mens den mer detaljerte planleggingen av produksjonsprosessen og plasseringen av maskiner og operasjoner ikke skjedde før i 1940-årene. Da begynte nærmere studier av arbeidsoperasjoner og prosesser med særlig oppmerksomhet på de arbeidsintensive prosessene søm og tilskjæring. Plantegninger fra Salhus Tricotagefabrik datert 1946–47, viser hvordan bruken av etasjene for søm og tilskjæring ble planlagt ut fra «papirlappmetoden». Som nevnt lenger frem, arbeidet IRAS allerede i 1930-årene for diagram- og modellbaserte planleggingsmetoder. I Salhus kom dette til uttrykk ved en modell over fabrikkplanlegget der man ved hjelp av papirlapper for ulike produksjonstrinn kunne lage en rasjonell plan; plantegningene er påklisset papirlapper som viser hvor ferdigstrikket stoff kommer inn i rommet via heis og går videre til bestemte tilskjæringsoperasjoner.

En mer avansert arkitektonisk utforming var begrenset til inngangspartiet, som også ble hovedinngangen til fabrikkplanlegget. Bjerknes & Lahn Johannessen arkitekter tegnet en dobbeltdør i eik med et overlysvindu med sprosseverk.²³ Alt utover dørbladet og vinduet var utfor-

met av ingeniør Trumpy, eller det var katalogvarer fra utlandet. En vurdering om hvorvidt betongen skulle pusses eller ikke, ble også foretatt av Trumpy. Fasadepussen ble foreslått sløffet av flere av entreprenørene som ga anbud på murarbeidet for å redusere kostnadene. Trumpy frarådet dette fordi det ville forringe kvaliteten på betongen, og fordi bygningens «utseende ville lide».²⁴ Betongen ble slik skjult av murpuss, men fabrikkbygningene fra 1927, 1932, 1951 og 1955 fikk likevel fasader med en viss markering av betongskjellettkonstruksjonen. I likhet med svært mange andre av denne typen fabrikker, ble konstruksjonen markert som bånd og linjer i fasaden ved at vinduer var svakt inntrukket. Fasadene fikk også et markert vertikalt preg med gjennomgående linjer, de synlige betongsøylene i veggene gikk ubrutt i full høyde. Dessuten hadde bygningen flatt tak med en kraftig horisontal taklist som kontrasterte mot fasadens vertikale halvsøyler i betong. Betongbygningene i Salhus liknet i stor grad de amerikanske og svenske rasjonelle fabrikkbygningenes formspråk i 1920-årene.²⁵ De nye betongbygningene i Salhus var, som i USA, karakterisert av store sprossevinduer delt inn av svakt fremtrukne vertikale betongpilarer, og mellom disse pussede tilbaketrunkne partier som dekket både brystning under vinduer og betongbjelkelagene, og kraftig formstøpt gesims som markerte overgangen mellom vegg og (flatt) tak. I Sverige og USA var det imidlertid vanlig å kle inn betongen med tegl, mens betongen i Salhus og bergensområdet for øvrig som regel ble pusset.

En «halvrasjonell» fabrikk

Anlegget til Salhus Tricotagefabrik var, som vist, et sammensurium av ulike bygninger og konstruksjonstyper. Rasjonaliseringsingeniøren Egil Folkvard skilte i 1956 mellom rasjonelle, urasjonelle og halvrasjonelle anlegg. Et såkalt «halvrasjonelt» anlegg ble kjennetegnet av at: «Maskinparken er forholdsvis moderne, og arrangementet er oversiktlig, men det virker noe improvisert».²⁶ Og det er nettopp improvisasjon som karakteriserer bygningshistorien i Salhus. Sett gjennom Folkwards briller, var det antagelig et «halvrasjonelt» anlegg. Materialtransporten gjennom trikotasjefabrikken beveget seg gjennom flere generasjoner av planløsninger og transportinnretninger. Råvarer av ull og bomull ble losset av skipene og inn i anlegget via vindearker i 1900-bygningen og derfra til blanding i 1910-bygningen via en sjakt. Ferdigblandet ull og bomull ble deretter transportert til kardemaskinene via hjemmesnekrede vogner. Det ferdigspunne garnet ble båret til strikkemaskinen ved hjelp av trekasser, som ble kjørt manuelt via heis. I betongbygningene var det flere heisanlegg som betjente de ulike nivåene i anlegget, slik at dørene på hver side av heisen forholdt seg til ulike bygninger og nivåer. Ferdig strikket og klippet stoff ble kjørt til sømavdelingene med små traller. Fargeriet og vaskeriet i kjelleren til betongbygningene var del av prosesser både før og etter stricking og søm, og disse lokalene lå svært uhensiktsmessig til med tanke på effektiv materialtransport.

Korrespondansearkivet etter Salhus Tricotagefabrik viser at fabrikkledelsen hadde vært i USA på slutten av 1910-årene og besøkt rasjonelle fabrikkkanlegg der.²⁷ De ga uttrykk for stor tiltro til styring av arbeidskraften gjennom ytre disiplin i form av arbeidsstudier og akkordlønn. Likevel valgte de ikke å rive det gamle og bygge et helt nytt og rasjonelt fabrikkkanlegg. Troen på rasjonalisering og modernisering av produksjonsprosessen ble delvis tatt med inn i planleggingen og utformingen av fabrikkkanlegget, men i en form hvor en differensierte mellom «behovet» for rasjonalisering i ulike ledd av produksjonsprosessen. Egentlig kan man si at fabrikkbyggeriet i Salhus utfordret IRAS' oppfatning av rasjonell fabrikkarkitektur ved at dette anlegget hadde sin egen rasjonalitet – forsiktigheten og den kontinuerlige tilpasningen. På den måten unngikk man problemet som etter hvert heftet ved store og gjennomplanlagte fabrikkkanlegg, nemlig at en fabrikk som på et tidspunkt ble regnet som rasjonell, fort kunne bli urasjonell gjennom den raske endringen av produksjonsprosesser og teknologi.²⁸

Noter

- 1 Lindy Biggs, *The rational factory: architecture, technology and work in Americas's age of mass production* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996), 49.
- 2 Lisa Brunnström, *Den rationella fabriken* (Umeå: Dokuma, 1990); Mauro F. Guillén, *The taylorized beauty of the mechanical: scientific management and the rise of modernist architecture* (Princeton: Princeton University Press, 2006); Håkon W. Andersen et.al., *Fabriken* (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2004).
- 3 Brunnström, *Den rationella fabriken*, 208; Guillén, *The taylorized beauty of the mechanical*, 4.
- 4 Grant Hildebrand, *Designing for industry: The architecture of Albert Kahn* (Cambridge: The MIT Press, 1974).
- 5 Undersøkelsen er basert på gjennomgang av alle artikler om fabrikkarkitektur og rasjonalisering i *Teknisk Ukeblad* og *Byggekunst* mellom 1900 og 1960. I tillegg baserer jeg meg på publikasjoner fra sentrale aktører i rasjonaliseringsbevegelsen i Norge hvor denne tematikken behandles.
- 6 Analysen er basert på undersøkelser av de bevarte bygningene og bedriftsarkivet etter Salhus Tricotagefabrik som er i Bergen byarkiv.
- 7 Se eksempelvis Nils Georg Brekke, Per Jonas Nordhagen og Siri Skjold Lexau, *Norsk arkitekturhistorie: Fra steinalder og bronsealder til det 21. hundreåret* (Oslo: Det norske samlaget, 2008), 314–318.
- 8 Tor Halvorsen, *Taylorismen i Norge – ideologi og profesjonaliseringsstrategi* (Oslo: TMV-senteret, 1994), 17.
- 9 Situasjonen var den samme i Sverige, se Brunnström, *Den rationella fabriken*.
- 10 Se eksempelvis Thorvald Astrup, «Fabrikker – industrianlegg», *Byggekunst* 13, nr. 5 (1931).
- 11 Bernhard Hellern, *Rasjonell bedriftsledelse* (Oslo: Norges industriforbund, 1943); idem, *Produksjonsteknikk: en veiledning i bedriftsrasjonalisering* (Oslo: Cappelen, 1933).
- 12 Om forholdet mellom estetikk og pragmatisme hos amerikanerne, se Hildebrand, *Designing for industry*, 2.
- 13 Lars Berg, *Lys i industriens tjeneste* (Oslo: Norske elektrisitetsverkers forening, 1935), 3; idem, «Nye undersøkelser angående lys og produksjon», *Teknisk ukeblad* (1932).
- 14 Hellern, *Rasjonell bedriftsledelse*, 94.
- 15 Brunnström, *Den rationella fabriken*, 150.
- 16 «Industribyggingen», *Byggekunst* 31, nr. 10–11 (1949): 149.
- 17 Se for eksempel «Industribyggingen», *Byggekunst* 31, nr. 10–11 (1949): 149.
- 18 Se for eksempel Rolf Waaler, *Mennesket og bedriften* (Oslo: Fabritius, 1945).
- 19 «Lensmannen i Hamre, 12,1», Branntakstprotokoll 1854–1872, Statsarkivet i Bergen.
- 20 Lars Roede, *Byen bytter byggeskikk: Christiania 1624–1814*, (dr.ing.-avhandling, Arkitektthøgskolen i Oslo, 2001), 219.
- 21 Kari Hoel Malmstrøm, *Fabrikk og bolig ved Akerseelva: et industrimiljø på 1800-tallet* (Oslo: Norsk Teknisk Museum, 1982), 32.
- 22 Brunnström, *Den rationella fabriken*, 142.
- 23 Dette arkitektkontoret ble dannet av Kristian Bjerknes (1901–1981) og Odd Lahn Johannessen (1897–1983) i 1925.
- 24 Caspar Trumpy til ST, 21. juni 1927. Bedriftsarkiv etter Salhus Tricotagefabrik AS, A-1619, Bergen byarkiv.
- 25 Brunnström, *Den rationella fabriken*, 150–151.
- 26 Egil Folkvard, *Produksjonsteknisk rasjonalisering* (Oslo: Fabritius, 1956), 28.
- 27 Bedriftsarkiv etter Salhus Tricotagefabrik AS, A-1619, Bergen byarkiv.
- 28 Biggs, *Rational factory*, 160.

Ett monogram från barockens tid och målaren Set Knutsson

Attribuering baserad på stilanalys av skrift

Olof Holm

Redaktör, Riksdagsbiblioteket i Stockholm

Olof Holm är fil.dr i historia från Stockholms universitet (2012) och innehar en tjänst som redaktör vid Riksdagsbiblioteket, Stockholm, där han ansvarar för utgivningen av riksdagsprotokoll från 1700-talet. För närvarande arbetar han också med att skriva ett band om Medelpad i serien *Det medeltida Sverige*, på uppdrag av svenska Riksarkivet. Av hans publikationer kan här nämnas »Förstörelsen av helgonbilder i reformationstidens Jämtland» i *Historisk tidsskrift* (2017) och »A Viking Period Sword from Skäckerfjällen with a Decorated Antler Grip» i *Fornvännen* (2015).

olof.holm@historia.su.se

Sammendrag

I denna artikel dechiffreras ett monogram tillhörande en hittills obskyr barockmålare. Det visar sig att monogrammet tillhör en mästare som har signerat minst en bevarad målning med sitt fulla namn: Set Knutsson. Han verkade i Trøndelag, Nordmøre och Romsdal i Norge samt i Jämtland i nuvarande Sverige från 1630-talet och dog i Trondheim 1682. En attribueringss metod som spelar en viktig roll i undersökningen är jämförande stilanalys baserad på målad skrift.

Nøkkelord

Attribuering, konsthåndverk, barockmålningar, Norge, målad skrift

Abstract

In this paper a hitherto obscure Baroque artist's monogram is deciphered. It turns out that it belongs to a master named Set Knutsson, who has used his full name as a signature on at least one preserved painting. He worked in Mid-Norway and in Jämtland in present-day Sweden from the 1630s and died in Trondheim in 1682. An attribution method important to this study is comparative style analysis based on painted script.

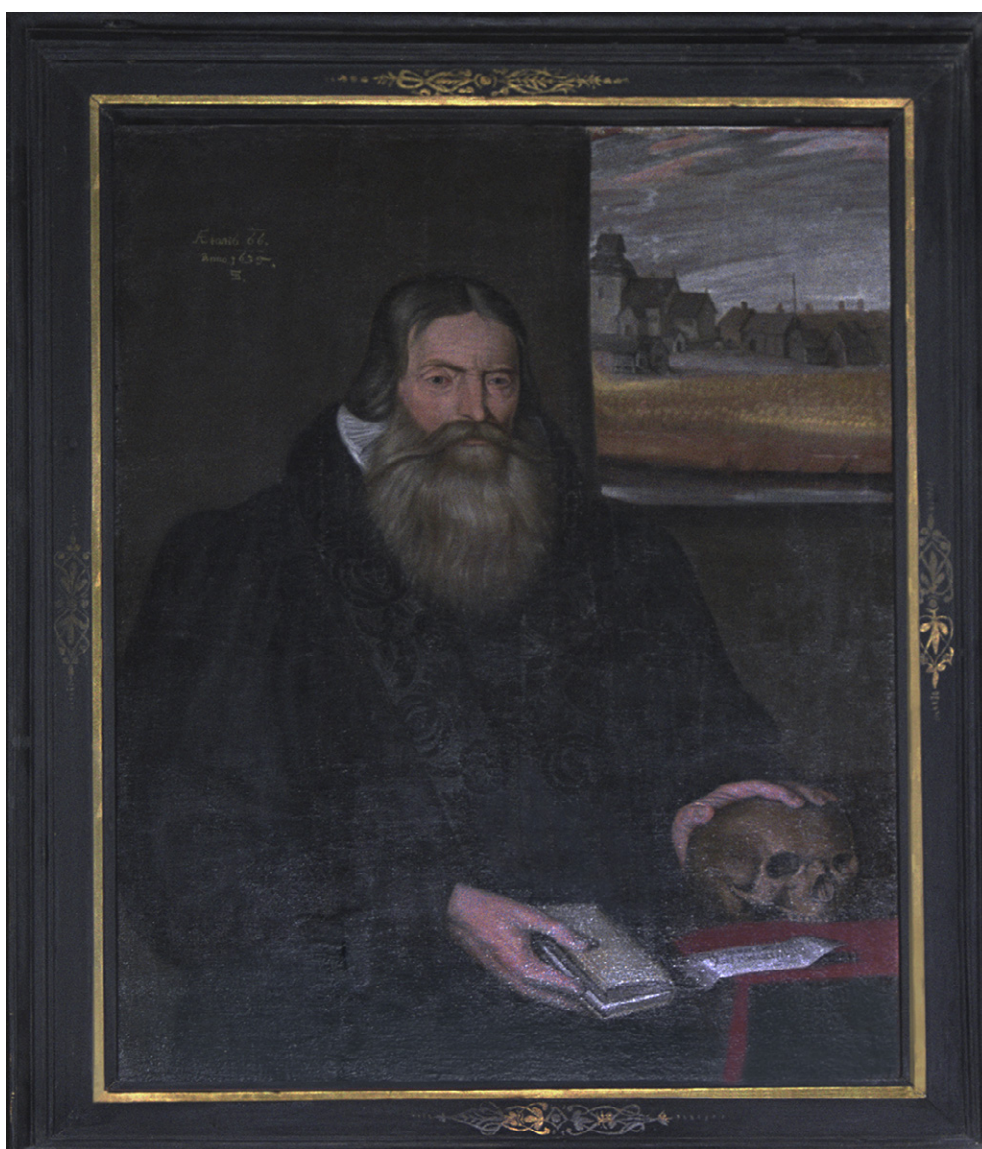
Keywords

Attribution, artists, Baroque paintings, Norway, painted script

På ett dussintal målningar från 1630- till 1660-talen i Norge och i Jämtland i Sverige (före 1645 en del av Norge) finns en signering i form av ett monogram (ill. 2–5). Monogrammet väckte antikvariskt intresserade personers nyfikenhet redan på 1700-talet och uppmärksammades i litteraturen för omkring hundra år sedan.¹ Men såvitt mig är bekant har det aldrig publicerats en noggrann läsning av de sammanslingrade bokstäverna och någon säker identifiering av konstnären har inte gjorts. I till exempel *Norsk kunstnerleksikon* uppges därför signeringen kunna avse antingen den produktive, Trondheimsbaserade målaren Johan Hansson eller en med honom samtida målare, som i norsk litteratur har kommit att kallas »Seth Bogarth».² I denna artikel avser jag att presentera en ny läsning av monogrammet samt identifiera mästaren. En attribueringss metod som här kommer att prövas är jämförande stilanalys av skrift. Några av konstverken är försedda med texter på danska och de lämpar sig som underlag för en sådan analys.

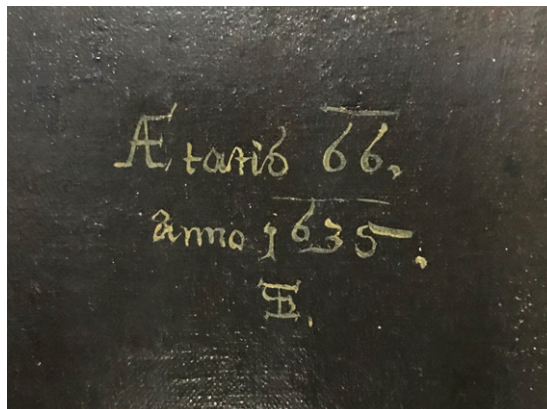
Monogrammet

Den förste att publicera en tolkning av den här aktuella signeringen tycks ha varit bibliotekarien och personhistorikern Leonard Bygdén (1925). Han uppfattade monogrammet som bestående av troligen två versaler: *S* och *T*.³ Tolkningen baserades på porträtten i Revsunds kyrka i Jämtland av kyrkoherden Knut Pedersson och hans hustru 1635, av vilka det förra är signerat och daterat (ill. 1–2).⁴ Under de följande åren uppmärksammades målningar med samma signering på flera håll i Trøndelag, Nordmøre och Romsdal av Johan E. Brodahl, Henrik Grevenor och Dominico Erdmann.⁵ Även Brodahl och Grevenor uppfattade monogrammet som bestående av *S* och *T*. Erdmann hade denna läsning som sitt förstahandsalternativ, men menade att monogrammet »nok» även kunde upplösas *J H S* eller bara *H S*, med ett liggande *H* i stället för *T*.⁶ Senare forskare, däribland Ingrid Telhammer och Karin Sidén, har läst *S* och *T*.⁷



III. 1

Porträtt av kyrkoherden Knut Pedersson, 1635. Revsunds kyrka i Jämtland. I bakgrunden Revsunds dåvarande kyrka och prästgård. Foto: Isa Lindqvist/Jamtli.



III. 2

Text och signering på porträttet av kyrkoherden Knut Pedersson. Foto: Olof Holm.

Ovanstående läsningar är enligt min mening slarvigt gjorda. Som till exempel signeringen på kyrkoherdeporträttet i Revsund och på bänkryggen i Kvernes stavkirke på Nordmøre visar (ill. 2 och 3) består monogrammet i sin vanliga form inte bara av S och T, utan dessutom av ett versalt E. Observera det markanta strecket nedtill till höger. Det hör inte till S utan utgör basstrecket på E. Märk också den lilla seriffen som är målad på bokstaven S klockan 3. Den utmärker mittstrecket på E.⁸



III. 3

Signering i Kvernes stavkirke, Møre og Romsdal fylke, med datum »1642 d. 26. 8tobris». Signeringen är placerad på en bänkrygg i kyrkan men avser uppenbarligen de heltäckande väggmålningarna, som är sekundära i förhållande till bänkinredningen. Se även ill. 8. Foto: Tone Marie Olstad/NIKU.

Det bör påpekas att konstnären ifråga kunde måla sitt monogram på lite olika sätt, vilket har medfört att monogrammet blivit mer eller mindre tydligt. På till exempel ramen till ett epitafium över en liten flicka (ill. 4), likaså i Revsunds kyrka, är seriffer målade enbart i toppen av bokstavsmonogrammet, vilket gör att E:ets mittstreck inte framträder så tydligt. På ett skadat kvinnoporträtt från 1664 tillhörande Sunne kyrka i Jämtland framträder varken E:ets mittstreck eller basstreck särskilt klart.⁹ På predikstolen i Tingvoll kirke på Nordmøre, där monogrammet framträder negativt i form av omålat trä mot målad bakgrund (ill. 5), syns däremot E:et tydligt i alla sina delar. Likaså på två barnporträtt från 1641 i Aure kirke på Nordmøre.¹⁰



III. 4.

Dekoration och signering på ramen till ett epitafium i Revsunds kyrka över en 2 ½ år gammal flicka, »Gulovia Olai», som drunknade 1637. Foto: Michael Eriksson.



III. 5

Signering på predikstol i Tingvoll kirke, Møre og Romsdal. Stofferingen uppges vara bekostad av kyrkoherden Anders Pedersson »ANNO 1652 den 6 iunij» till minne av honom själv och hans avlidna hustru Margrete Jensdotter. Foto: Elisabeth Sinnerud.

Det kan för övrigt noteras att på de här avbildade exemplen är avslutningen nedtill på S böjd uppåt. Att målaren tecknat S på detta vis motsäger Erdmanns förslag om att ett liggande H skulle ingå i monogrammet. I tidigare forskning har monogrammet vanligtvis uppfattats som målarens initialer.¹¹ Ett stort problem har dock varit att ingen barockmålare i Norge med initialerna S och T i sitt namn är känd. »Den mystiske signatur er foreløbig temelig uforklarlig», skrev Grevenor. »Bokstavene i det dunkle monogram /.../ passer ikke med et eneste navn på den tids malere i Bergen og Trondheim», konstaterade Erdmann, och det var av det skälet som han föreslog de ovannämnda alternativa läsningarna.¹² Brodahl menade att signeringen avsåg Johan Hansson, vilket ter sig obegripligt.¹³ Men med den nya läsning som här har presenterats öppnar sig den alternativa möjligheten att monogrammet återger ett förnamn i sin helhet. Med hänsyn till möjliga kombinationer av de tre bokstäverna torde blott ett mansnamn kunna komma ifråga: namnet *Set*. Namnet hör till de gammaltestamentliga personnamn som började användas i Skandinavien efter reformationen, men det kom inte att bli något vanligt namn.¹⁴ Det fanns en barockmålare som hette just *Set* och som verkade i de trakter som det här är fråga om. Hans fulla namn var Set Knutsson.

En konterfejare vid namn Set Knutsson

I jämtländska Myssjö lät man år 1663 eller 1664 stoffera kyrkans nya predikstol (som inte är bevarad idag). Uppdraget utfördes enligt kyrkans räkenskaper av »Contrafejaren Seth Knutzon» och hans lärning.¹⁵ Denne mästare omtalas i arkivkällor från Trondheim som »Seth Kontrafeier» eller »Seth Maler». Hans namn finns emellertid också textat av honom själv på minst en bevarad målning, en målning bestående av fyra figurscener med förklarande bibelord på en altarpupsats i Marby gamla kyrka i Jämtland (ill. 6). Scenerna är baserade på illustrationer i Fredrik II:s bibel från 1589.¹⁶ Målarens utskrivna signering med latinska bokstäver längst ned på huvudbilden är mycket tydlig: »SETH KANUTI», medan årtalets två sista siffror inte har gått att fastställa (ill. 7).¹⁷ *Kanuti* är en latiniserad form av *Knutsson*.



III. 6

Altarpupsats i Marby gamla kyrka, Jämtland. Målad »ANNO 16[.].». Foto: Bosse Yman.



III. 7

Signering på altarpupsatsen i Marby. Foto: Bosse Yman.

Möjligen finns hans namn även på ett epitafium i Hadsel kirke i Nordland fylke. Epitafiet, som har ett moraliserande motiv (den rikes och den fattiges bön), är enligt den målade inskriften på ramen förärat nämnda kyrka av Trondheimsborgaren Anders Henningsson och hans hustru Ursula Henriksdotter år 1644. Efter årtalet står målarens finstiltla signering, vilken dock är delvis bortnött och mycket svårläst. Då jag inte har haft tillfälle att studera signeringen på plats avstår jag från att försöka mig på en läsning.¹⁸

I vilket fall har det funnits en barockmålare med namnet Set Knutsson. Frågan som inställer sig är om det är han som döljer sig bakom det ovan beskrivna *SET*-monogrammet. Går det att visa att målningarna med detta monogram och altarmålningen signerad *Seth Kanuti* i Marby har samma upphovsman? För att besvara frågan kommer jag att göra jämförande stilanalyser av både skrift och bilder.

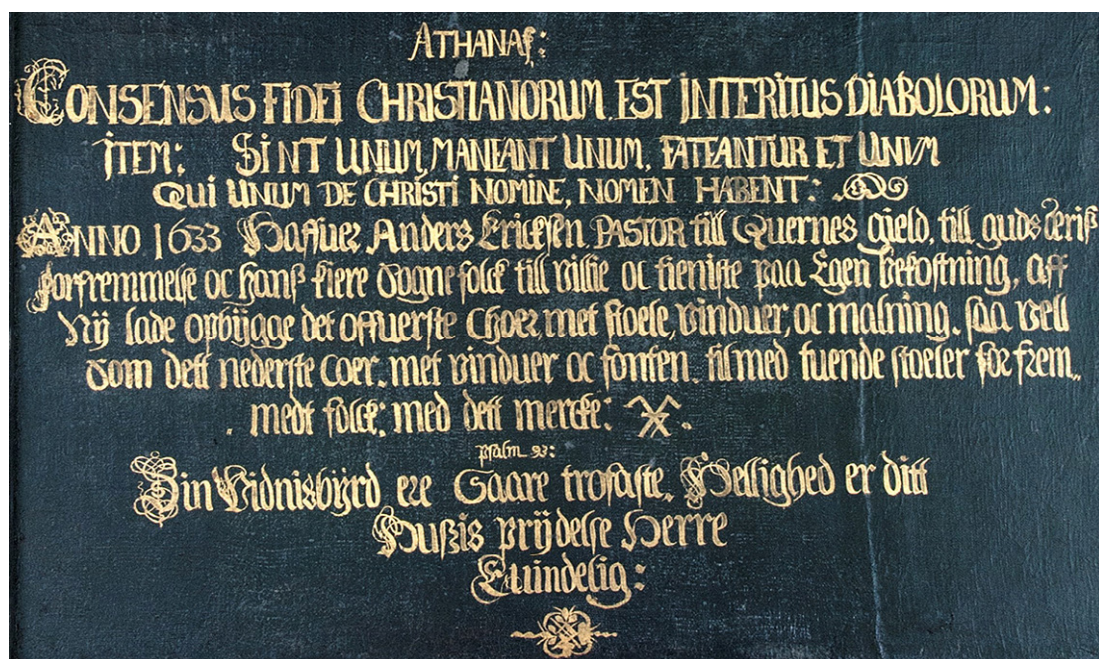


III. 8

Epitafium i Kvernes stavkirke 1633. Epitafiet är signerat med monogrammet *SET* på ramverkets spets nedtill. I bakgrunden skymtar de yngre väggmålningarna som av allt att döma avses med signeringen ill. 3. Foto: Jiri Havran/Fortidsminneforeningen.

Jämförande stilanalys

Scenerna på altarpupsatsen i Marby är som sagt försedda med bibelcitater. Dessa är textade på danska av målaren Set Knutsson, som här har använt sig av ett nygotiskt alfabet och en stil som i danska sammanhang brukar kallas *kancellifraktur*.¹⁹ Skrift på danska med denna stil finns även på några av de målningar som är signerade med SET-monogrammet, i synnerhet på den ovan omtalade predikstolen i Tingvoll kirke samt på ett epitafium i Kvernes stavkirke. Det senare föreställer troligen byggandet av Salomos tempel (även om pelarna Jakin och Boas fattas) och skapades till minne av att kyrkoherden Anders Eriksson bekostat byggandet av vissa delar av kyrkan med bänkar, fönster, bemålning och dopfont år 1633 (ill. 8–9).



III. 9

Textfältet på epitafiet i Kvernes. Foto: Jiri Havran/Fortidsminneforeningen.

Som utgångspunkt för en stilanalys av skriften väljer jag Kvernesepitafiet, eftersom dess skrift är så tydlig och välbevarad. Jag bortser från de inledande latinska citaten, som är textade med latinskt alfabet, och fokuserar i stället på den danska dedikationsinskriften som börjar med ordet »Haffuer» efter årtalsangivelsen »ANNO 1633».²⁰ Här vill jag särskilt uppmärksamma följande kännetecken hos målaren: mjuka (ej kantiga) former på många bokstäver, däribland *a*, *A* och *e* (i t.ex. »Haffuer Anders») samt *m* och *n*; yviga slängar på *g*, som ofta först svänger lite åt höger och sedan löper långt åt vänster (t.ex. i sista ordet »Euindelig»); inbuktningar på högersidan av bokstäver som *b* (såsom i »bekostning»), *p* (i »prydelse»), *v* (i »vinduer»), *h* (i »Choer») med flera; staplar som upptill böjer sig mjukt åt höger i bokstäverna *t* (såsom i »fonten»), *l* och *k* (i »folck») med flera; ett versalt *S* med en mycket rymlig ögla (i »Sogne folck» och »Som») och ett gement, lågt *s* i ordslut som liknar en 8:a (såsom i »Anders» och »guds»). Det bör anmärkas att olika bokstavstyper eller teckenvarianter ibland har använts för att beteckna samma bokstav. Till exempel ses en annan typ av versalt *S* i ordet »Saare» och i ordet »till» efter »PASTOR» är bokstaven *l* kluven upptill.

 <i>Som</i>	 <i>Som</i>
 <i>saa</i>	 <i>saa</i>
 <i>opbygge</i>	 <i>ophøvede, -ige</i>
 <i>vinduer,</i>	 <i>vor, -iugd-</i>
 <i>Hussis</i>	 <i>-signis</i>
 <i>tuende</i>	 <i>tog</i>
 <i>folck</i>	 <i>skall</i>

III. 10

Skriftjämförelser mellan epitafiet i Kvernes (vänster kolumn) och altaruppsatsen i Marby (höger kolumn). Gemensamma skrivtecken i respektive skriftjämförelse är markerade med fetstil i transkriberingarna under skriftproven.

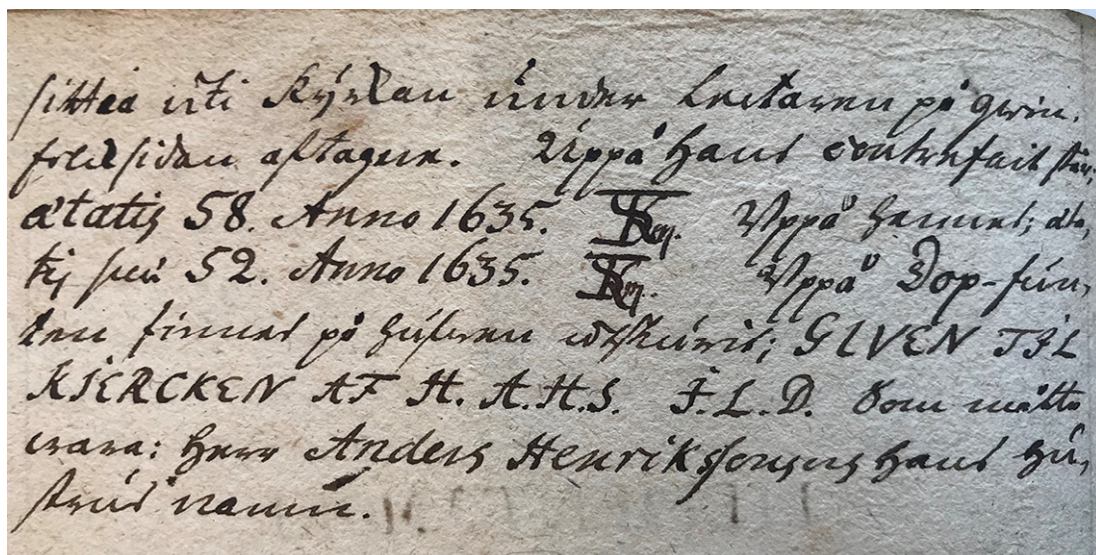
Om bokstavsformerna i den danska skriften på Kvernesepitafiet sedan jämförs med motsvarande på altaruppsatsen i Marby framträder slående likheter. Alla här nämnda stildrag – ännu fler skulle kunna uppräknas – hos målaren kan iaktas även i skriften på Marbytavlan (ill. 10). Likheterna är så många och så tydliga att det torde vara uppenbart att texterna på Kvernesepitafiet och Marbytavlan är målade av en och samma person. Det kan tilläggas att jag vid en genomgång av en stor mängd målningar från samma tid i Norge inte har funnit någon annan konstnär som har textat på danska med likartad stil. Stilmässigt avviker den danska skriften på de här aktuella målningarna distinkt från dansk skrift förekommande på till exempel målningar som arkivaliskt kan tillskrivas Johan Hansson.²¹ Slutsatsen blir att Set Knutsson, som har signerat med hela sitt namn på Marbyaltartavlan, är mästaren bakom det ovan beskrivna monogrammet, som förekommer på Kvernesepitafiet och andra målningar. Monogrammet står för hans förnamn.

Det finns stilmässiga likheter även mellan Marbyaltartavlans och Kvernesepitafiets bilder. Som exempel vill jag peka på avbildningarna av den offrande Abraham i vänstra scenen på altaruppsatsen i Marby och, i mindre skala, en prominent man på epitafiet i Kvernes (ill. 6, 8). Bland likheterna märks den rosa färgen på dräkten och återgivningarna av knytsskärpet, kragstövlarna och turbanen. Likheterna styrker att det är fråga om en och samma målare.

Varianter av monogrammet

Som framgått har Set Knutsson varierat sig när han signerat sina verk. Han har någon gång textat hela sitt namn och andra gånger använt ett monogram bestående av versalerna *SET* som han tecknat på lite olika sätt. Här önskar jag uppmärksamma två varianter av monogrammet där han har tagit sig lite större konstnärliga friheter.

I Rödöns kyrka i Jämtland har tidigare hängt porträtt av kyrkoherden Anders Henriksson och hans hustru Ingeborg Larsdotter (Blix), målade 1635 – samma år som kyrkoherdeparet i Revsund avmålades. Porträtten i Rödön försvann någon gång efter 1831 men lyckligtvis finns i kyrkans arkiv kvar avritningar av målarens signeringar (ill. 11).²² Avritningarna är gjorda av kyrkoherden magister Henning Tideman (d. 1763) och återger ett monogram, som i grunden är detsamma som det ovan beskrivna, men konstnären har här trängt in ännu mera information. Versalerna *S* och *T* är tydliga medan förekomsten av ett *E* inte går att fastställa utifrån avritningarna – möjligen har Tideman missat att återge detaljer som har utmärkt bas- och mittstrecken på *E*. Därtill visar avritningarna ett mycket tydligt versalt *K*, som delar stapel med *T*, omedelbart följt av gemener som avslutas med ett neddraget streck från ett *n* och en punkt. Det neddragna strecket och punkten markerar en förkortning. Den gemen som följt närmast efter *K* är otydligt tecknad i Tidemans anteckningar, men sannolikt har konstnären velat återge början av sitt efternamn.



III. 11

Signeringar på två nu förkomna porträtt från 1635 i Rödöns kyrka, Jämtland, avritade av Henning Tideman. Rödöns kyrkoarkiv N I:1, Landsarkivet i Östersund. Foto: Olof Holm.

Denna variant av *SET*-monogrammet blir begriplig efter insikten om att målaren hette Set Knutsson. På de nu försvunna porträtten i Rödöns kyrka hade han uppenbarligen trängt in sitt latiniserade efternamn *Kanuti*, förkortat »Kan.», i monogrammet.

Ytterligare en variant av *SET*-monogrammet kan ses på ett ännu bevarat porträtt i Mære kirke i Trøndelag, målat 1665 och föreställande kyrkoherden Jens Villumsson. Här är det versalerna *S*, *Æ* och *T* som ingår, vilka återger samma mansnamn men med en okonventionell stavning.²³ *Seth* var den vanliga stavningen av namnet, normerad genom de danska bibelutgåvorna 1550, 1589, 1633 och 1647.

Osignerade verk

Set Knutssons karakteristiska bokstavsformer kan iakttas även på målningar med dansk skrift som inte bär någon signering. Dessa osignerade verk kan därmed attribueras till honom enbart med hjälp av skriften. Utan att ha gjort någon systematisk genomgång har jag noterat två sådana bevarade målningar: ett epitafium i Orkdal kirke i Trøndelag från 1634 föreställande kyrkoherden Jon Jonsson med familj och ett epitafium med motivet *Ecce homo* förärat till Tingvoll kirke 1647 av Erik Pedersson och hans hustru Anne Sørensdatter. Det sistnämnda var ursprungligen försett med ett ramverk målat på väggen i koret.²⁴ Dessa exempel visar att Set Knutsson inte alltid brydde sig om att signera sina verk. Generellt sett är många bevarade 1600-talsmålningar i Norge osignerade.

Det kan för övrigt nämnas att den danska texten på epitafiet i Hadsel också tydligt bär Set Knutssons kännetecken. Jag hyser därför inga tvivel om att han har skapat även den målningen, trots att signeringen i det fallet är svåräst.

Set Knutssons härkomst och namnet »Bogarth»

Skaparen av dessa målningar har alltså själv kallat sig Set Knutsson. I den norska konstvetenskapliga litteraturen finner man dock ingen med det namnet, utan där benämns samme målare – Hadselepitafiets skapare – i stället »Seth Bogarth». Han antas ha varit en holländare som slagit sig ned i Trondheim.²⁵ Hur kommer det sig?

Det förefaller ha varit Brodahl som först omtalade honom med nämnda släktnamn.²⁶ Brodahl ansågs på sin tid vara en expert på den trönderska kyrkokonsten och det kan ha bidragit till att namnet okritiskt övertagits av senare forskare.²⁷ I de skriftliga källor som Brodahl och Grevenor hänvisar till kallas konstnären inte så, utan blott »Seth Kontrafeier», så långt jag har kunnat se. Det var så hans namn skrevs när han begravdes 28 april 1682 och när hans icke namngivna änka begravdes 9 juni 1691.²⁸ Så kallas han också i en notering om betalning för målning av den nya kyrkporten i Nidarosdomen 3 juni 1679.²⁹ I en skattelängd 1678 för Trondheim har jag sett honom omnämnd som »Seth Maler».³⁰

Släktnamnet *Bogart* är alltså obestyrt för Sets del. Troligen har Brodahl gissat att han bar det eftersom hans ena son Adrian, som blev guldsmed i Trondheim, kom att kallas så.³¹ Denne benämns till exempel »Adrian Bogart Guldsmed» när han vann borgerskap i Trondheim 1692, »Adrian Bogart» i arvskiftet efter sin bror målaren »Barack Setzen» 1698 och »Adrian Bogert Guldsmed» i arvskiftet efter honom själv och hans änka 1713.³² Men Brodahl tycks ha förbisett möjligheten att sonen Adrian kan ha upptagit ett släktnamn från sin mors sida.

Bogart (*Bogaert*) är som 1600-talssläktnamn känt från Holland och Sets och hans hustrus två kända söners förnamn är också typiska för dåtida holländskt namnskick: *Barak* (*Baruch*) (?–1692) och *Adrian* (*Adriaen*) (ca. 1660–1708).³³ Med hänsyn till tidens uppkallelse är det troligt att sönerna har uppkallats efter nära släktingar.³⁴ Sets patronymikon *Knutsson*, som Brodahl inte kände till (Marbyaltartavlan var honom obekant), är emellertid nordiskt och talar för ett nordiskt ursprung för hans del. Därmed är det antagligen den till namnet okända modern, Sets hustru och änka, som har haft släktingar med holländsk härkomst.

Om Sets hustrus härkomst går det för närvarande knappast att säga något mer, i brist på källor. Roger de Robelin har i ett släkthistoriskt arbete (1995) gissat på att hon var en dotter till Adriaen Geurtszoon Boogaert (f. 1586/87 i Bergen, d. 1631/33 trol. i Mainz), en barockmålare av internationell klass som under större delen av sitt liv bodde i Amsterdam.³⁵ Denna gissning är dock knappast korrekt, för Adriaen och hans hustru hade att döma av deras gemensamma testamente inga barn.³⁶

I Robelins ovannämnda arbete är Set uppförd som en son till Revsundsprästen Knut Pedersson (f. 1568/69 i Sæby i Vendsyssel, Danmark) och dennes hustru Sigrid.³⁷ Kyrkoherdeparet i Revsund som Set porträtterade 1635 skulle därmed ha varit hans föräldrar och den kringbyggda prästgården intill Revsunds kyrka som realistiskt avbildas i bakgrunden på Knuts porträtt (ill. 1) skulle ha varit hans uppväxtgård.³⁸ Hos Robelin bildar Sigrid, Set och dennes son Barak länkar i ett försök att ätteleda Baraks barn, vilka upptog familjenamnet Skancke, tillbaka till de senmedeltida Skänkarna som bodde i Jämtland (och som förde en skänk, ett mansben, i sitt vapen). Detta försök till släktledning håller enligt min mening inte heller, då Sigrids bakgrund synes vara en annan än den som Robelin tänker sig.³⁹ Men det är fortfarande troligt, anser jag, att Set Knutsson var en son till Revsundsprästen *Canutus Petri Sæbyensis Vandalus*, som han skrev sig.⁴⁰ Vad som framför allt talar för det är – förutom att tid, rum, patronymikon och förväntad social bakgrund stämmer – den anmärkningsvärda koncentrationen av porträtt målade av Set föreställande medlemmar av just denne kyrkoherdes familj i kyrkorna i Revsunds pastorat. Vid sidan av porträtten från 1635 av kyrkoherden och hans hustru samt epitafiet över den år 1637 omkomna lilla flickan – kärleksfullt avbildad vilande på sin dödsbädd – finns nämligen i Revsunds kyrka också ett inskriftslöst porträtt av en yngre man med prästkrage, uppenbarligen Knuts son och hjälppräst Peder Knutsson.⁴¹ Dessutom hängde i annexkyrkan i Sundsjö ännu 1831 två ytterligare porträtt av Knut Pedersson och Peder Knutsson, vilka inte längre är bevarade. Det är oklart om de sistnämnda var signerade, men det som föreställde Knut var försett med en bön på danska.⁴² I detta sammanhang kan också nämnas att den nu rivna kyrkan i Revsund blev invändigt bemålad omkring 1630, utan att konstnärens namn framgår av kyrkoräkenskaperna.⁴³

Avslutning

I denna artikel har nya läsningar presenterats av ett monogram som i olika varianter förekommer på ett antal målningar från 1630-talet till 1660-talet. Även en fullt utskriven signering har granskats och stilen i såväl skrift som bildfält på de olika konstverken har jämförts. Jag har på grundval av dessa nyläsningar och stilanalyser kommit till slutsatsen att konstverken är målade av en och samma person. Det är då inte fråga om den Trondheimsbaserade barockmålaren Johan Hansson, såsom ibland har antagits, utan om en målare som hette Set Knutsson (f. senast omkr. 1610, d. 1682 i Trondheim). Denne målare är visserligen känd sedan tidigare, men har i norsk forskning missvisande kommit att kallas Set »Bogarth». Det senare namnet är obestyrkt och bör inte användas om honom. Jag har också, i anslutning till Roger de Robelin, påpekat att denne barockkonstnär knappast var född i Holland, såsom ibland har påståtts i litteraturen, däremot hade antagligen hans till namnet okända hustru holländskt påbrå. Själv var han sannolikt prästson från Revsund i Jämtland.

Denna undersökning har medfört att ett antal verk som tidigare på förhastade grunder har tillskrivits Johan Hansson nu kan föras till Set Knutsson. Detta får som konsekvens att Johan Hanssons verksamhetstid förkortas avsevärt, jämfört med vad tidigare forskare räknat med. Såvitt jag kan se finns det nu inget som tyder på att Johan skulle ha varit aktiv som målare i Trondelagsregionen förrän en bit in på 1640-talet och inte heller något som tyder på att han skulle ha verkat efter 1650-talet.⁴⁴

En metod som visade sig vara effektiv för att nå fram till dessa resultat var jämförande stilanalys av skriften i de danska texter som några av de undersökta konstverken är försedda med. Denna metod har inte utnyttjats av de forskare som tidigare har försökt att attribuera målningarna. Metoden erbjuder – när den kan tillämpas och det rör sig om målare med individuella stildrag – ett gott underlag för attribuering och ett underlag som är oberoende av de slutsatser som kan dras utifrån jämförande stilanalys av bilder.

Tack till fotograferna omnämnda i bildtexter och noter, vars foton möjliggjort denna undersökning; till två anonyma granskare för värdefulla synpunkter samt till Annika Ericsson, Stockholm, som delat med sig av många tankar kring Set Knutssons och samtida konstnärers stilar och motiv.

Noter

- 1 Gamle kongelige Samling 2824 4^o, Det Kongelige Bibliotek, Köpenhamn; *Fale Burmans dagböcker över resor genom Jämtland 1793–1802* (Östersund: Landsarkivet & Jämtlands läns fornskriftsällskap, 2010), 161. – I den förstnämnda volymen, som sammanbragts av Gerhard Schøning (d. 1780), finns en avritning av monogrammet på ett okänt porträtt 1669, gjord på en papperslapp som nu sitter som förstärkning på baksidan av ett släktträd över ättlingar till Trondheimsbiskopen Peder Schjelderup (d. 1646). Tack till Christer Kalin, Svege, som tipsade om denna avritning.
- 2 Ingeborg Reitan Kvilhaug, »Bogarth, Seth», i *Norsk kunstnerleksikon*, bd 1 (Oslo: Universitetsforlaget, 1982), 275; idem, »Hanssønn, Johan», i *Norsk kunstnerleksikon* 2 (1983), 88.
- 3 Leonard Bygdén, *Hernösands stifts herdaminne. Bidrag till kännedomen om prästerskap och kyrkliga förhållanden till tiden omkring Luleå stifts utbrytning* 3 (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1925), 154: »synes utvisa ett sammanflätadt ST».
- 4 Att dessa porträtt bildar ett par framgår av att de har samma storlek och att deras ramar bär samma slags ornamentik. I den gamla kyrkan i Revsund hängde de enligt uppgift från 1763 tillsammans (H. J. Tunæus, *Prästekrönika*, handskr. i Högre allmänna läroverkets i Härnösand handskriftssamling, vol. 95, Landsarkivet i Härnösand).
- 5 Henrik Grevenor, *Norsk malerkunst under renessanse og barokk 1550–1700* (Oslo: Steenske forlag, 1928), 138, 335 n. 59 med citat ur brev från Brodahl 22/1 1928; Domenico Erdmann, *Norsk dekorativ maling. Fra reformasjonen til romantikken* (Oslo: Dypwad, 1940), 84, 88, 106 med citat ur brev 23/2 1940.
- 6 Erdmann, *Norsk dekorativ maling*, 84, 106.
- 7 Ingrid Telhammer, *Svenskt eller danskt. Kyrklig inredningskunst i Jämtland 1520–1720* (Östersund: Jämtlands läns museum, 1992), 166–167; Karin Sidén, *Den ideala barndomen. Studier i det stormaktstida barnporträttets ikonografi och funktion* (Stockholm: Raster, 2001), 218, 344.
- 8 Denna seriff har Erdmann missat att återge på sina avritningar av signeringarna på bänkryggen i Kvernes kirke och predikstolen i Tingvoll kirke (*Norsk dekorativ maling*, 106).
- 9 Att detta porträtt är försett med det här aktuella monogrammet har uppmärksamats av Annika Ericsson, »Övermålat porträtt i Hackås kyrka», *Hackås sockenkrönika* 2019: 157 (147–157). Hon identifierar den avbildade, 50-åriga kvinnan som Margareta Hansdotter Holk, hustru till kyrkoherden i Sunne Måns Pedersson.
- 10 Foton i Riksantikvarens arkiv, Oslo.
- 11 T.ex. Bygdén a.a.; Richard Åström, *Refsunds kyrka, dess tillkomst och renovering* (Refsund: förf., 1927), 78; Grevenor, *Norsk malerkunst*, 288, 335; Erdmann, *Norsk dekorativ maling*, 84.
- 12 En uttolkning J H S skulle således kunna medge en identifiering med Johan Hansson och S H en identifiering med Salomon von Haven, menade Erdmann. *Norsk dekorativ maling*, 87, 106.
- 13 Brodahl i ovan (n. 5) omtalade brev. Jfr Grevenor, *Norsk malerkunst*, 276 med n. 14–15, som framhåller att Brodahl såg Kvernesepitafiet från 1633 (ill. 8) som ett belägg för att Johan Hansson var verksam redan då. Grevenor argumenterar inte emot, trots att epitafiet är försett med den här aktuella signeringen. När Brodahl (»Trøndermalere i Opdal kirke», *Kunst og kultur* 12 (1925): 46) anger att Johan Hansson var verksam ännu 1669 baserar han sig tydligen på ett porträtt av föreståndaren för Trondheims hospital Jens Grønn (se även Grevenor, *Norsk malerkunst*, 283). Detta är också signerat med ett tydligt SET-monogram, se bild i Rolf Grankvist, *Nidaros kirkes spital 700 år* (Trondheim: F. Brun, 1982), 141.
- 14 Ivar Modéer, *Svenska personnamn. Handbok för universitetsbruk och självstudier*, 3 uppl. (Lund: Studentlitteratur, 1989), 76. I Kristoffer Kruken & Ola Stemshaug, *Norsk personnamnleksikon*, 3. utg. (Oslo: Samlaget, 2013), 498, uppges detta namn i Norge vara »[k]jent sidan 1706 (Trondheim)», men utgivarna har då uppenbarligen inte haft tillgång till någon källa som nämner den här aktuella målaren.
- 15 Myssjö kyrkoarkiv, vol. L I a:1, Landsarkivet i Östersund. Per Gustaf Hamberg, *Norrländska kyrkoinredningar. Från reformation till ortodoxi* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1974), 161 n. 45.

- 16 Birgitta Rosén, »Marby kyrkor», *Jämten* 62 (1968): 16; Hamberg, *Norrländska kyrkoinredningar*, 38.
- 17 Årtalets siffror har troligen råkat smetas ut innan färgen torkat. Dansk text kunde tolereras i kyrkokonsten i Jämtland även efter att landskapet blivit svenskt 1645. Detta framgår t.ex. av predikstolarna i Revsund 1651 och Mattmar 1662, som bär dansk text, se Telhammer, *Svenskt eller danskt*, 236–237.
- 18 Brodahl (»Trøndermalere ...», 43–44) läste signeringen som: »Seth contraf. inv.». Grevenor (*Norsk malerkunst*, 286–287) läste: »Seth contraf. invenit». Efter att ha fått se foton som vänligen skickats till mig av kyrkvärden Gunnar Tveit Sandvin skulle jag dock vilja sätta ett frågetecken för »contraf.».
- 19 E. Kroman, *Skriftens Historie i Danmark fra Reformationen til Nutiden* (København: Dansk historisk Fællesforening, 1943), 26–28; Knut Johannessen, *Den glemte skriften. Gotisk håndskrift i Norge* (Oslo: Universitetsforlaget & Riksarkivaren, 2007), 18, 20.
- 20 Angående de latinska citaten, se Eivor Andersen Oftestad & Kristin Bliksrud Aavitsland, »Minnekultur», i Tarald Rasmussen, red., *Å minnes de døde. Døden og de døde i Norge etter reformasjonen* (Oslo: Cappelen Damm, 2019), 75.
- 21 För prov på Johan Hanssons bokstavsformer i dansk skrift, se Sigrid Christie, *Den lutherske ikonografi i Norge inntil 1800* (Oslo: Riksantikvarien etc., 1973), 149.
- 22 Målningarna omnämns i inventarium 1831 i Antikvarisk-topografiska arkivet, Stockholm.
- 23 Tack till Bodil Østerås, Egge museum och Per Ivar Nicolaysen som tillhandahållit en närbild av signeringen på detta porträtt.
- 24 Familjeepitafiet i Orkdal attribueras av Brodahl (»Trøndermalere ...», 46) till Johan Hansson. *Ecce homo*-tavlan i Tingvoll attribueras av Grevenor (*Norsk malerkunst*, 288) till Set »Bogarth», medan Arne Nygård-Nilssen (»Restaurerte portretter og billeder», *Foreningen til norske fortidsminnesmerkers bevaring. Årsberetning* 1929: 85–86) lutar åt att den är målad av Johan Hansson. Ingen av dessa forskare har tagit hänsyn till skriftens utformning.
- 25 T.ex. i artikeln i *Norsk kunstnerleksikon* (se n. 2).
- 26 Brodahl, »Trøndermalere ...», 43–45.
- 27 Se Grevenor, *Norsk malerkunst*, 270.
- 28 Brodahl, *Trøndersk personalhistorie* 1 (Trondhjem: förf., 1935), 49, 59. Änkan bodde 1687 hos sin son »Mester Barach», »Barach Contrafeier» i Trondheim. Tore Hermundsson Vigerust et al. (utg.), *Trondhjems borgerskap 1680–1730. Utvalgte kilder* (Oslo: Norsk Slektshistorisk Forening, 2000), 18.
- 29 Fylkesmannen i Sør-Trøndelag, 1. avlevering, I a: Kirkeregnskap Trondheim domkirke, Statsarkivet i Trondheim.
- 30 Henry Berg, *Trondheim før Cicignon. Gater og gårder før reguleringen 1681* (Trondheim: A. Holbæk Eriksen, 1951), 149.
- 31 Om Adrian Bogart och hans familj, se Brodahl, *Trondhjems guldsmeder* 1 (Trondhjem: Trondhjems historiske forening, 1923), 225–230.
- 32 I nämnd ordning *Trondhjems borgerskap 1680–1730*, 47; Trondheim byfogd, Skifteprotokoller nr 4 (1695–99), fol. 172r–v, Statsarkivet i Trondheim; arvskifte citerat i Brodahl, *Trondhjems guldsmeder* 1, 230.
- 33 Grevenor, *Norsk malerkunst*, 285–286; Roland Otterbjörk, *Svenska förnamn. Kortfattat namnlexikon* (Stockholm: Norstedt, 1964), 72 art. *Adrian*; Kruken & Stemshaug, *Norsk personnamnleksikon*, 70 art. *Barak*.
- 34 Om uppkallelse, se Eva Nyman, »Personnamnen i samhället. Forskningsläget idag och viktiga framtida uppgifter», *Studia anthroponymica Scandinavica* 27 (2009): 41 med litt.hänv.
- 35 Adriaen Boogaerts verk och litteraturreferenser om honom finns sammanställda av Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis: www.rkd.nl/en/explore.
- 36 A. Bredius, *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der holländischen kunst des XVIten, XVIIten und XVIIIten Jahrhunderts* 6 (Haag: M. Nijhoff, 1919), 2033–2034.
- 37 Robelin, *Skanke ätten*, 124–125. – Sigrids namn framgår av Från norska Riksarkivet år 1900 överlämnade räkenskaper och handlingar, vol. 23:9 (under Marsätt i Sundsjö socken), Riksarkivet i Stockholm samt av en prästförteckning (av kyrkoherden 1771–90 Magnus Nordenström) i Revsunds kyrkoarkiv, vol. K I:1, s. 266, Landsarkivet i Östersund. Hennes farsnamn är inte belagt.
- 38 För ett skarpare foto av denna bakgrundsvy, se Maj Nodermann, *Mästare och möbler. Jämtländska målare, bildhuggare, hantverkare och deras arbeten* (2 uppl., Östersund: Jamtli, 2005), 12. Många detaljer i Sets återgivning av kyrkan och prästgården torde vara korrekta. T.ex. överensstämmer de

höga byggnaderna på gårdens västra sida väl med följande poster i ett prästgårdsinventarium 1658: «Herrhuset vester på gårdhen med en understugu och tvenne natstugor» samt «Två gamble lofft vester på gårdhen». Revsunds kyrkoarkiv, vol. L I a:2, s. 4–5.

- 39 Robelin uppfattade Sigrid som en dotter till Skånkättlingen Jöns Pedersson i Hov, Hackås socken (d. 1580/81), baserat på en källa från 1661 (*Hackås tingslags domboksprotokoll 1649–1679*, utg. Curt Malting (Östersund: Landsarkivet & Jämtlands läns fornskriftsällskap, 2019), 38), där Jöns sondotter Brita Pedersdotter omtalas som kusin till den kvinna som då var gift med den svenske stiftsskrivaren i Jämtland, sedermera länsmannen i Bergs tingslag Lars Nilsson Reest (d. 1665/66). Robelin identifierade denna i källan anonyma kvinna med Elsa Knutsdotter, dotter till herr Knut Pedersson i Revsund och tidigare gift med lagmannen Jens Mickelsson (d. 1643/44). Men denna identifikation är knappast korrekt, för vid den aktuella tidpunkten (1660/61) tycks Lars Nilsson Reest ha varit omgift med en annan kvinna, som några år senare omtalas som hans änka: Elisabet Eriksdotter (Jämtl. domsagas häradsrätts arkiv, vol. A I:6, fol. 50r och A I:7, fol. 6v, Landsarkivet i Östersund). Elsa Knutsdotter dog trol. omkr. 1653, då hon upphör att stå noterad för ett hemman i Berge i Brunflo socken som hennes förre make Jens Mickelsson hade köpt och lämnat efter sig; detta hemman återgick då till en medlem av den tidigare ägarfamiljen, prosten Olof Pedersson Drake i Brunflo (se jordeböcker i Riksarkivet, Stockholm).
- 40 T.ex. på en tavla från 1630 som har suttit vid en fattigbössä i hans kyrka, se avbildning i Telhammer, *Svenskt eller danskt*, 151.
- 41 Tunæus, *Prästekrönika* (ovan n. 4); Bertil Hasselberg, »Supplement till L. Bygdén: Härnösands stifts herdaminne för pastoraten i Jämtland och Härjedalen», *Forum theologicum* 21 (1964): 177; Telhammer, *Svenskt eller danskt*, 166–168.
- 42 Inventarium i Antikvarisk-topografiska arkivet, Stockholm.
- 43 Revsunds kyrkoarkiv, vol. L I a:1, s. 57.
- 44 Om belägg för Johan Hanssons verksamhet, se Grevenor, *Norsk malerkunst*, 277–278; Brodahl, »Tre århundres trøndersk maleri», i *Trondhjems Kunstforening. 90-års skrift 17. desember 1935* (Trondhjem: Trondhjems Kunstforening, 1935), 20.

Himmelsk formidling i middelalderens malerkunst

Kaja Kollandsrud

Førsteamanuensis, Kulturhistorisk museum, Universitetet i Oslo

Kollandsrud er malerikonservator og har en ph.d.-grad fra Universitetet i Oslo, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk (2018). Siden 1998 har hun arbeidet med maleri og polykrom skulptur ved Kulturhistorisk museum. Hennes interessefelt er middelalderkunstens materialitet og persepsjon. Blant Kollandsruds siste publisering er «Twelfth and Early Thirteenth Century Polychromy at the Northernmost Edge of Europe: Past Analyses and Future Research» sammen med Unn Plahter i *Medievalista* (2019) og «Polychrome Light in Medieval Norwegian Church Art (12th-13th Centuries)» i *From Conservation to Interpretation*, red. Kroesen, Sauerberg og Nyborg (2017).

kaja.kollandsrud@khm.uio.no

Sammendrag

Ved å se den fargerike (polykrome) middelalderkunstens maleriske uttrykk i lys av materialitetsoppfattelsen i middelalderens kristne univers, fremstår et visuelt vokabular som kan analyseres mot tidens kulturelle kapital. Denne artikkelen diskuterer hvordan en konserveringsfaglig innfallsvinkel kan bidra til en tverrfaglig tilnærming til disse verkene. Videre hvordan kunnskap om gjenstandenes materialitet bidrar til økt forståelse av deres rolle som formidlere av det hellige som del av en større katolsk tradisjon i Europa.

Nøkkelord

Middelalderkunst, polykromi, materialitet, persepsjon, tverrfaglighet

Abstract

By discussing the colourful expressions of polychrome wooden medieval church art in the light of the perception of the materiality of the Medieval Christian universe, a visual vocabulary emerges that can be analysed against the cultural capital of the time. How the perspective of the field of conservation can contribute to an interdisciplinary approach to these objects is discussed. Furthermore, how knowledge of their materiality contributes to a greater understanding of the role of these works as mediators of the sacred, is seen in line with the Catholic traditions of Europe.

Keywords

Medieval art, polychromy, materiality, perception, interdisciplinarity

«[...] så lenge vi lever vårt jordiske liv, kan vi ikke med vårt sinn komme nær de himmelske ting, dersom vi ikke tar eksempel av de jordiske ting slik at vi derigjennom kan skjønne det åndelige.»

Gammelnorsk homiliebok¹

Kirkens malte paneler og skulpturer fra middelalderen er uttrykk for tidens maleriske arv. Polykrome skulpturer, tabernakler og frontaler var del av en pan-europeisk tradisjon som teoretiserer og kommuniserer lys og farge i forhold til guddommelig vesen og spirituell åpenbaring, basert på skriftlige og kosmologiske forestillinger om guddommelig skapte materialer, deres iboende egenskaper og dyder.² Verkene bevart i Norge viser svært høy kvalitet, på linje med det som ble produsert ellers i Europa. I mangel av skriftlige kilder som beskriver hva disse verkene er ment å uttrykke, blir de fysiske gjenstandene sentrale kilder til kunnskap. Materialet fra perioden mellom 1100 og 1350 er usedvanlig rikt i Norge, selv om det utgjør en liten prosentandel av opprinnelig volum. Mange verk er særdeles godt bevart, og tallet på eksempler med original polykromi som aldri har vært overmalt er eksepsjonelt i europeisk sammenheng.

I det følgende bygger jeg på akkumulert kunnskap om disse verkenes konstruksjon, male- og forgyllingsteknikker. Med grunnlag i visuelle observasjoner koblet med vitenskapelige analyser utført i Norge siden tidlig på 1960-tallet, er mange aspekter ved gjenstandenes materialitet kjent. Forskning basert på materialanalyser av enkeltverk har ført til flere sentrale publikasjoner, hvorav Unn Plahters bidrag må fremheves som særdeles banebrytende.³ Maleriet er utført i tråd med det som ble produsert for øvrig i Europa, og teknikkene benyttet på panelmaleri og skulptur i perioden er i hovedsak de samme.⁴ Det er eksempler på tidlig bruk av olje som bindemiddel, der oljens egenskaper er utnyttet til fulle blant disse. Oljens langsomme tørkehastighet gjør det mulig å bearbeide malingen vått-i-vått til perfekte graderinger fra en farge til en annen og produsere mettede farger med blanke overflater. Gjennomskinnelige lasurer oppnås når pigmentets brytningsindeks ligger nær oljens, som for eksempel kobbergrønt og organiske røde. Når en slik farget lasur legges på en lys opak undermaling i samme tone, blir resultatet mettede farger med dybde. I tillegg til en farges tone, grad av metning og transparens, spilles det på forskjeller i overflatestruktur. Forgylninger på en oljebasert bunn gir en matt effekt, mens de kan poleres til høyglans når bladmetallet legges på en fleksibel vannbasert grundering, som oftest basert på kritt i det norske materialet. Spennet fra matte til speilende forgylninger der overflatene løses opp i reflekterende lys, til blanke og matte malingsflater, er bevisst benyttet til å modellere den tredimensjonale formen.⁵ Fargede lasurer bidrar til å kontrollere hvordan lys reflekteres i de høypolerte metallflatene, og under de rette lysforhold kan de laserte forgyllingene oppfattes som om de gløder av lys generert fra gjenstanden selv.

Hva forteller fargene?

Til nå har ikke søk etter latent mening i kirkekunstens fargerike uttrykk vært vektlagt. Det krever innsikt ut over den vitenskapelige analysens pragmatiske fargebeskrivelse og større forståelse av faktorer som inngår i persepsjonen av det sammensatte verkets materialitet. En inskripsjon fra 1100-tallet på en kirkevegg i Worchester, England, indikerer at bildene er meningsbærende og kan tolkes av betrakteren som kjenner til tekstgenerert kunnskap: «look at the pictures ... that you may clearly see what may be their secret ... the painter's art has distinguished in a mass of colours and openly expressed what the letter wore within».⁶ Men hva var det middelalderens troende assosierte når de så?

Mitt søk etter potensiell mening i de polykrome verkene konkluderte med at materialvalget var bevisst i et planlagt visuelt vokabular. Fenomenet farge er en ustadig størrelse som må tolkes i den sammenheng den inngår for å gi mening, og menneskets resepsjon av farge er tilsvarende kompleks. Analysen av kirkekunstens polykromi må derfor omfatte samspillet mellom form og maleriske effekter sett i relasjon til verkets utforming, dets intenderte oppgave

og plassering i tid og arkitektur. Rekonstruerte kopier av polykrome skulpturer og frontaler demonstrerer visuelt hvordan originalen kan ha fungert i forhold til kirkerommet den var plassert inn i, og med hvilke virkemidler det hellige ble gjort visuelt til stede og tilgjengelig for den troende. Tekster av tidlig vitenskapelig natur og teologisk-filosofisk art er viktige kilder til en kulturell forståelse av samtidsmenneskets oppfatning av verden rundt seg, dens tilblivelse og materialitet. Likeledes er metaforiske bilder og allegorier slik de forekommer i Bibelen, prekenen, sagaene og poetiske versetekster rike kilder til samtidens mentale bilder. Slike bilder fremkalt i tekst, speiles i de fysiske gjenstandene laget for kirken og bidrar derved til meningsbærende assosiasjoner for tilskueren som har en slik visuell kunnskap. Slik bidro verkenes maleriske uttrykk til formidlingen av det kristne budskap i egen samtid, ved å visualisere det hellige og gjøre det tilgjengelig for den troende i sin søken etter spirituell forståelse.⁷

Jeg har valgt å se perioden gjennom optikken til engelske biskop Robert Grosseteste (ca. 1170–1253).⁸ Den rike tekststilen han etterlot seg viser hans genuine tverrvitenskapelige natur, med diskusjoner av temaer som i dag går inn under fag som teologi, filosofi, politikk, matematikk, fysikk og kosmologi. Med et rikt bibliotek var Grosseteste sterkt påvirket av Augustin. Han oversatte og kommenterte Aristoteles og greske patristiske tenkere som Pseudo Dionysios. I sin *Hexaameron* fokuserte han på lysets fundamentale rolle i skapelsen og menneskets persepsjon av sine omgivelser. Videre komponerte han en rekke kortere arbeider innen temaer som optikk, farge og naturfenomener som regnbuen og formidlet sine tanker til de bredere lag av folket i prekenen og poetiske versetekster. Grosseteste hadde en sterk innvirkning på samtidige og senere tenkere i Oxford. Han var en nær venn av fransiskanerne, som kan ha formidlet hans tankegods til Norge.

Å lese et verk

Martin Jay argumenterer for hvordan det å «se tekst» og «lese bilder» er flettet sammen.⁹ Min forskning diskuterer hvordan bilde og tekst komplementerer hverandre og behandler bilder som nøkler til meningsbærende innhold som går ut over et tekstlig argument. Elisabeth Sears forklarer det å lese et verk som å hengi det til en nær visuell analyse, informert av kunnskap om den spesifikke historiske konteksten verket fungerte i, koblet opp mot kunnskap om relevante billedkonvensjoner og deres assosiasjoner og relasjon til visuelle sjangre.¹⁰ En slik visuell lesing rommer mer enn formalisme og ikonografisk analyse, idet oppmerksomheten rettes mot kunstverkets fysiske egenskaper og uttrykk i søket etter meningsbærende innhold. Sentralt står lesefunksjonens forbindelse mellom øyet og sinnet.

Å betrakte de fysiske gjenstandene som hovedkilde til kunnskap om deres bevisste funksjon og den betydning som understøtter deres fremstilling, er i tråd med David Freedbergs fokus på å se på «hva bilder ser ut til å gjøre».¹¹ Med en lignende innfallsvinkel beskriver Lena Liepe objektene «[...] as agents in their own right, with the capacity to shape the beholder's perception and behaviour in an interactive process».¹² Denne interaktive prosessen er temaet for Caroline Walker Bynums innflytelsesrike bok *Christian Materiality*, der hun drøfter materiens paradoks i den guddommelige skapelsen: rollen som jordisk materie som er uendelig fjernt fra Gud og samtidig avslører Guds tilstedeværelse.¹³ Hun tar for seg hvordan kunstens materialitet ikke bare henviser til det usette, men også omslutter paradoksalt materie, fordi «[...] images do more than comment on, refer to, provide signs of, or gesture toward the divine. They lift matter toward God and reveal God through matter... they call attention to the material through which they achieve their effects rather than merely using it to create the illusion of something else.»¹⁴ For Bynum er det bare ved å erkjenne at middelalderske tilbedere tenkte på bilder som materie, at man kan forstå

måten det materielle verkets intense fysiske tilstedeværelse skildrer og kan bringe frem det hellige.¹⁵

Tim Ingold beskriver hvordan det troende mennesket i middelalderen nærmet seg gjenstander med åpenhet for en «mer enn menneskelig verden».¹⁶ Selv om den subjektive responsen fra betrakteren ikke er et tema, kan ikke påvirkningen kunstverket har på tilskueren ignoreres. Eksempelstudier viser tydelig hvordan mentale bilder beskrevet i ord resonnerer i det polykrome verket. Om dets visuelle lesing leder til spirituell opplevelse, er derimot avhengig av hva tilskueren selv tilfører det.

Kulturfilologen Friedrich Ohly (1914–1966), slik Aden Kumler og Christopher R. Lakey tolker ham, forklarer hvordan, når Skriften tolkes i en middelaldersk struktur «[...] the historical or literal sense which consists in the sound of the word (the vox) having a thing (the res) as its content. [It is therefore] ... inherent in the nature of Holy Scripture that it is precisely this thing, in which the literal sense is exhausted, which is the real carrier of meaning.»¹⁷ Sett i dette perspektivet har en skulptur skapt ut fra en forutbestemt idé fra Gud potensial til å hjelpe den troende til en opphøyet spirituell forståelse – ikke som en erstatning for, men i forlengelse av ordet.

Materialitet

Hvordan middelalderens kirkelige utsmykninger kommuniserer gjennom fysiske egenskaper så vel som visualitet, har hatt en sentral rolle i kunsthistoriske diskusjoner i de senere år. Forskingen har vendt seg mot spørsmål om den formative tilstedeværelsen av materialer, materialitet og materialitetsbegreper i middelaldersk kultur. Denne *material turn* har resultert i en serie viktige publikasjoner.¹⁸ Liz James har påpekt hvordan spørsmålet om forholdet mellom materie (hva noe er laget av) og materialitet (den kvalitet det ligger i å være materiell eller til og med å være materie) er spesielt relevant for middelalderkunst.¹⁹ Hun understreker at ikoner må ses i forhold til sin «funksjonelle materialitet» og i en kulturell sammenheng som omfatter forholdet mellom objekter og deres sosiale relasjoner.

Middelalderens kirkekunst, og den tredimensjonale skulpturen i særdeleshett, har ikke alltid blitt anerkjent som formidlende og meningsbærende verk. Problematiske oppfatninger om verkenes betydning og uttrykk har resultert i manglende interesser for polykrome effekter og deres betydning.²⁰ I det følgende vil begrepet materialitet diskuteres i tråd med James Elkins' definisjon der han ser på de enkelte elementene i relasjon til det rent fysiske, materielle aspektet; til selve prosessen forbundet med det å lage kunst og prosessens visuelle resultat.²¹ Elkins definerer ekte materialitet som den sansen for stoff og substans som kunstnerne opplever i det han kaller det *langsomme atelieret*; det arbeids- og tidkrevende daglige arbeidet med å lage kunst. Han er kritisk til hvor hastig kunsthistorikere trekker konklusjoner om verkene de studerer, i motsetning til kunstnerens sakte engasjement i skapelsen av dem, og hvordan kunstens materialitet blir møtt på måter som ikke alltid tar hensyn til kunstnerens detaljerte praktiske kunnskap.

Konservatorer som konserverer gjenstander kan bidra med kunnskap om deres konstruksjon og materialitet. Det er produsert flere rekonstruksjoner av både panelmaleri og skulptur fra middelalderen, basert på kunnskap om male- og forgyllingsteknikkene kombinert med observasjon av de originale verkenes overflater og dessuten kildestudier av middelalderske tekster. Disse kopiene er eksempler der *reell materialitet* gjenskapes i Elkins' *langsomme atelier*. En rekonstruksjon kan ses som en «ny original» som muliggjør utforskning av de visuelle effektene som objektets sammensatte materialitet gir. Å lage en slik rekonstruksjon er en eksperimenterende prosedyre som både utfordrer og verifiserer etablerte teorier. Slik

har rekonstruksjonene bidratt med ny kunnskap om maling, forgyllingsteknikker og male-
riske effekter og verkenes funksjon i og samhandling med kirkerommet de en gang virket i.

Rekonstruksjoner

På slutten av 1980-tallet ble det laget en banebrytende rekonstruksjon av *Madonna fra Hedalen*.²² Utførelsen bygget på visuelle observasjoner, vitenskapelige materialanalyser og dessuten den islandske teksten *Líkneskjusmið*.²³ Denne 1300-tallsteksten er den eneste kjente beskrivelsen av hvordan bladforsølving utføres direkte på krittgrunderingen med animalsk lim. Sølv et poleres til speilende høyglans og påføres deretter en gylden lasur slik at teknikken fremstår gyllen, såkalt «imitasjonsgull». Den forskningsbaserte rekonstruksjonen ble produsert i tett samarbeid mellom treskjærer, konservatorer og kjemikere med konserveringsvitenskap som spesialiteter. Arbeidet ble så historisk korrekt som mulig med kunnskapsgrunnlaget man hadde – utført med samme type verktøy, materialer og male- og forgyllingsteknikker. Resultatet har gitt verdifull ny kunnskap om disse verkenes maleriske uttrykk.

I 2012 ble det laget en rekonstruksjon av alterfrontalen fra Tingelstad gamle kirke på Gran (ill. 1–3).²⁴ Plahters analyser viser at furupanelet er grundert med kritt bundet i et vannbasert lim.²⁵ Scenene i maleriet er undermalt med blyhvitt, mens bakgrunnene er utført i imitasjonsgull. Den gule lasuren på sølv et basert på harpiks. Gjennomskinnelige røde og grønne lasurer bundet i olje dominerer i scenene, mens en matt blå azuritt bundet i tempera er mer moderat benyttet i sidescenene. Det er altså ikke bare fargenes metning og tone som påvirker hvordan vi oppfatter farge. Refleksjon fra underliggende lag og undermaling, grad av transparens, overflatenes stofflighet og tekstur spiller også en viktig rolle i maleriets uttrykk.²⁶



III 1.

Alterfrontale fra St. Petri kirke på Gran, Hadeland, siste del av 1200-tallet. Maleri hovedsakelig oljebasert, noe tempera og imitasjonsgull på furupanel, 98,5 x 160 cm. Kulturhistorisk Museum, UiO. Foto: © KHM, UiO.

Rekonstruksjonen er montert foran alteret i St. Petri kirke, der originalen tidligere var plassert. Med mettede farger og speilende, lysreflekterende metallforgyllinger tar den aktivt del i rommet. Betrakterens opplevelse i dag er så nær man kommer hvordan publikum en gang møtte originalen. Rekonstruksjonens farger og glitrende flater gir en visuell opplevelse som er tapt i originalen. Som pedagogisk verktøy går rekonstruksjonen ut over hva som kan forklares med ord alene.



III. 2

Rekonstruert kopi av frontalen i St. Petri kirke, montert foran alteret der originalen (ill. 1) tidligere sto. St. Petri kirke, Hadeland. Foto: Kjartan Hauglid.

Den taktile erfaringen som opparbeides gjennom det arbeidskrevende manuelle arbeidet med å raffinere materialer og produsere maling, er en sanseopplevelse som engasjerer hele kroppen. Gjenskapingen av disse prosessene, utført med samme hjelpemidler, verktøy og ingredienser som inngikk i middelalderens verksted, gir en intim kontakt med arbeidets mange krevende trinn. Å lage rekonstruksjonen har gitt ny kunnskap. For eksempel kan styrken på det animalske limet til krittgrunderingen vurderes ved å se på måten det kalde

limets overflate revner når fingrene dras over den geléaktige flaten. Optimal balanse mellom lim og kritt bedømmes etter hvor fort det oppvarmede limet absorberes når kritt siktes inn i det. Blandingen er klar når en liten fjelltopp av kritt forblir stående og ikke lenger glir inn i den. Slipingen av grunderingen ledsages av sandpapirets rytmiske svitsjende lyd når det river i overflaten, og enhver uregelmessighet plukkes opp når sensitive fingertupper løper over krittoverflaten. Motstanden slipebevegelsen gir hånden forteller når den er glatt nok.

Når pigmenter skal produseres fra råstoff, har hvert enkelt materiale sin raffineringssedyre som engasjerer sansene. For eksempel informerer lyden når det blå mineralet azuritt knuses og rives, sammen med observasjon av hvordan fargen forandrer seg, om når ønsket partikkelstørrelse er oppnådd. Likeledes må bindemiddel, pigment og fyllstoff balanseres riktig innbyrdes for å gi en velfungerende maling til en planlagt malerisk effekt. Det er ekstra utfordrende å produsere en godt fungerende maling fra grunnen uten konvensjonelle løsningsmidler, som antagelig ikke ble benyttet i middelalderen. For eksempel må en sort maling som skal trekke en konturstrek ha en konsistens som både gir en rund og fyldig strek og samtidig renner av penselen på en måte som gjør at malingen kan trekkes langt. Karbonsort har dårlig tørkeevne, og analysene viser at maleren derfor tilsatte litt blyrødt eller blyhvitt som sikkativ. Analyser av grønne og røde lasurer viser at en varmebehandlet olje gjorde det mulig å påføre lasurene i sjenerøse tykke lag uten at de mistet volum under opptørkingen, mens en tilsetning av harpiks kan, på grunn av sin høye brytningsindeks, bidra til økt transparens.²⁷ Slik har testing av teoretisk kunnskap gitt ny genuin innsikt i materialforståelse, en forståelse for omfanget av manuelt arbeid som kreves for å utføre spesifikke oppgaver samt respekt for den kunnskap som ligger til grunn for et vellykket maleri.

En person som er godt kjent med slike taktile opplevelser, kan gjenkjenne hvordan materialer oppfører seg ved å «lese» de originale overflatenes forskjellige teksturer. Graden av matt eller blankt, pastositet i penselstrøk eller mangelen på dette, samt måten malingen er fordelt på, viser tilbake på hvordan malingen rant fra penselen og forteller om dens egenskaper. Slik kan et erfarent øye gi et informert forslag til hva slags pigmenter og type bindemiddel som er benyttet, og hvordan de ble påført. Eksempler der maleriet antagelig ikke gikk helt etter planen, er en god kilde til å forstå utfordringene middelalderens malere møtte når de håndterte materialene, og et trent øye kan gi en informert gjetning av mekanismene bak slike feil. For eksempel indikerer den rynkete overflaten til hudfargen i ansiktet til *Madonna fra Dal* (ill. 5) at den blyhvite hudfargen ble tilsatt for mye olje som bindemiddel.²⁸ Plahter hevder at krakeleringsmønsteret dannet seg allerede før malingen var tørr. Den bindemiddele rike malingen fuktet ikke overflaten godt nok og ble for raskt redusert i volum. Dermed trakk den seg sammen allerede under tørkeprosessen.

Fenomenet farge og hellig lys

Det er en utfordring å beskrive, kommunisere og forholde seg til farge som fenomen. Moderne forsøk på standardisering av fargemåling ignorerer delvis hvordan lys interagerer ulikt med forskjellige overflater. Denne interaksjonen er selve nøkkelen til å definere form og formidle mening i middelalderens persepsjon. Selv om mange av middelalderens malte verker er godt bevart, er dagens bevaringstilstand til hinder for tolkningen. Det er utfordrende både å skille sekundære tilføyelser fra originale strukturer og å identifisere det opprinnelige utseende hos pigmenter som har mistet fargekraft, mørknede bindemidler og korroderte metallfolier som ikke lenger er reflekterende.



III. 3

Rekonstruksjonen av alterfrontalen i naturlig innfallende lys fra inngangen i vest. Foto: Kaja Kollandsrud, juni 2012.

At selv godt bevarte verker er forandret, blir tydelig i rekonstruksjoner av maleteknikkene. Den største endringen ligger ofte til forgyllingsteknikken imitasjongull. De fleste originale imitasjongullflatene er korrodert og har en mørknet, noen ganger tapt, lasur. De første eksemplene på teknikken fra 1100-tallet er basert på tinn. Sølv tok over som det reflekterende metallet i forgyllingene utover 1200-tallet.²⁹ Da ble imitasjongullet svært populært og typisk benyttet på kroner og klesdrakter, samt i frontalenes bakgrunner, slik som i frontalen fra St. Petri kirke (ill. 1). Plassert i originalens sted foran alteret, viser rekonstruksjonen imitasjongullet evne til å reflektere lys i flatene (ill. 2). Den sterke refleksjonen kan gi inntrykk av at lyset genereres av gjenstanden selv (ill. 3).³⁰ Lysets dynamikk gir verket liv, og betrakteren kan oppleve panelet på nytt i forhold til lysets kilde, årstid, tid på dagen, om det er sollys eller blafrende talglys som reflekteres. Skyggen fra bevegelse foran panelet vil flyktig speiles i flatene. I originalen derimot, har imitasjongullet lasur mørknet, og sølvet korrodert. Derved er lyset som formidler av det hellige slukket.



III. 4

Regnbuemotivet «dual shading» på kirkemodellen som en gang kronet et tabernakel med en madonna fra Reinli, Kulturhistorisk museum. Foto: © KHM, UiO.

Lys og dets energi står sentralt i middelalderens persepsjon av form og farge. Dets rolle i det kristne verdensbildet er forankret i selve skapelsesberetningen når Gud skaper verden ved sin første kommando – *fiat lux* – en handling hvorfra alt annet blir skapt.³¹ Skapelsens lys (*lux*) og dets refleksjon i verden (*lumen*) blir en forutsetning for visuell erfaring og spirituell opplysning. Før Isac Newton demonstrerte hvordan hvitt lys kan brytes til alle regnbuens farger via et prisme, hadde fargeteoriene det til felles at de bygget på fargenes lysintensitet.³² En farge ble ikke betraktet som synonym med sin fargetone. Sterke farger og skinnende lysende effekter skapt med sofistikerte male- og forgyllingsteknikker mante frem assosiasjoner til himmelsk lys. Mettede klare farger laget med utsøkte materialer var hovedsakelig basert på ett pigment, hvis to som oftest innen samme fargetone. Slike klare, mettede farger ble oppfattet som lyssterke i tidlige teories fargeskala og derfor også som egnet til å formidle både lyset og energien som følger når det hellige åpenbares. Lyset er også til stede i det abstraherte regnbuemotivet, der rødt, blått eller grønt graderes mot en hvit midte. Denne måten å fremstille buen på er i tråd med Aristoteles' beskrivelse; Kirsten Wolff har identifisert hans teori som grunnlaget for beskrivelsen av den brennende regnbuebroen *Bifröst* som går mellom Midgard (Jorderike) og Åsgard (Gudenes rike) i «Gylfaginning» i *Hauksbok* (ill. 5).³³ På denne måten fremstår skulpturene som lysfigurer.³⁴



III. 5

Madonna fra Dal i Tinn, ca. 1250–1270. Bemaling hovedsakelig oljebasert, mattforgylling og imitasjonsgull på eik i skulpturen og furu i bordene. 86,8 x 43,4 x 29,3 cm. Kulturhistorisk museum, UiO. Foto: © KHM, UiO.

Mentale bilder

Farger ble malt frem med datidens metaforer og allegorier. En opphøyet hvit ble indikert i maleriet med blå skygger eller som en gnistrende hvit med en brennende rød kontur, i motsetning til jordisk hvit indikert med skygge i gul sienna eller konturert med sort. Slik ble oppmerksomheten trukket mot visse tekstiler forbundet med det hellige. Da Jesus tok med Peter, Johannes og Jakob i fjellet for å be, skildres øyeblikket han ble spirituelt opplyst som at «[...] mens han ba, fikk hans ansikt et annet utseende, og klærne hans ble blendende hvite.» (Lukas 9:29). Og «han blev forklaret for deres øine, (3) og klærne hans ble så skinnende hvite at ingen som bleker klær her på jorden, kan få dem så hvite.» (Markus 9:2,3) Engelen som åpenbarte seg for Maria og Maria Magdalena da de skulle se til Jesu grav, ble beskrevet som akkompagnert av «et kraftig jordskjelv ... var som et lyn å se til, og drakten var hvit som snø». Englene har som kjent ikke kropp. De er lys, et lys som her beskrives med metaforen hvitere enn snø, som er et rent materiale som detter ut av himmelen. Farge og form beskrives som lys, og de hellige som lysfigurer. Likeledes reflekteres lyset i fremtoningen til de polykrome verkene med lyssterke farger sammen med skinn og glitter i lysreflekterende forgyllinger.

Konklusjon

En undersøkelse av polykromi som meningsbærer i perioden mellom 1100 og 1350, bør fundamenteres i en tydelig bevissthet om det kulturelle skillet mellom dagens oppfatning av farge og form og menneskets egen oppfatning av sin plass i verden i middelalderen. Min undersøkelse har som formål å fremme ny forståelse av kirkekunstens rolle i egen samtid med utgangspunkt i analyser av hva verkenes fysiske materialitet kan fortelle utfra hva de gjør. Middelalderens malere benyttet både materialene og teknikkene i sin kunst for å dyrke en serie kromatiske og optiske effekter i et tilsiktet visuelt språk som bygget under samtidige teologiske diskurser. Middelalderens kunst bevart i Norge var del av en paneuropeisk middelaldersk tradisjon som teoretiserte lys og farge i forhold til guddommelig vesen og spirituell frelse basert på skriftlige og kosmologiske forestillinger om guddommelig skapte materialer, deres iboende egenskaper og dyder. Ved å undersøke teologisk-eksegetiske, naturfilosofiske, alkymistiske og homiletisk-pastorale tekstkilder, argumenterer jeg for at visuelle bilder fremkalt i tekst speiles i kunstverkene.

Middelalderens kultur er holistisk og sammensatt. Denne undersøkelsen har ført meg langt ut over mitt eget fag, malerikonservering, til nabofag som teologi, filosofi, kunsthistorie, historie, kjemi, persepsjonspsykologi, antropologi og lingvistik. En slik nødvendig bred tilnærming til kan delvis forklare hvorfor polykromiens rolle i disse fargerike verkene ikke er diskutert tidligere. Jeg ønsker å formidle potensialet en bred erfaring fra å ha holdt et stort antall middelalderske gjenstander i hendene og undersøkt dem på nært hold kan bringe inn i diskusjonen om gjenstandene materialitet og visuelle effekter og som brobyggere til nabofag.

Rekonstruerte kopier satt inn i en opprinnelig arkitektonisk sammenheng viser uten ord hvordan disse verkene i egen samtid formidlet det hellige ved å spille på sin materialitet og optiske effekter når lyset faller på dem. Resultatene åpner for nye måter å tolke og oppleve middelalderens fargerike kunst på, i tillegg til tradisjonell ikonografisk og stilkritisk metode.

En stor takk til mine veiledere kunsthistoriker Lena Liepe og historiker Giles E. M. Gasper som gjorde det mulig for meg å gå ut over mine egne faggrenser i dette arbeidet. Takk også til Unn Plahter, hvis systematiske kartleggingsarbeid og tolkninger av teknikkene på grunnlag av kjemiske analyser har lagt fundamentet for mitt arbeid. Takk også til filolog Karoline Kjesrud som gjorde meg oppmerksom på sentrale sagatekster.

Noter

- 1 Astrid Salvesen og Erik Gunnes, red., *Gammelnorsk homiliebok* (Oslo: Universitetsforlaget, 1971), 113. Sitatet er på linje med John Scotus Eriugenas (ca. 815–877) beskrivelse i hans kommentar til Pseudo Dionysius og biskop Robert Grossetestes «anagogiske nøkkel» i prologen til abbot Sugers *De Administratione*.
- 2 Artikkelen er basert på min ph.d.-avhandling «Evoking the Divine: The Visual Vocabulary of Sacred Polychrome Wooden Sculpture in Norway between 1100 and 1350», (UiO, 2017). Målet var å øke kunnskapen om verkene sett i deres opprinnelige kontekst, en tid hvor filosofiske ideer, gryende nye vitenskaper og alkymistisk teori var en del av teologien. Se også Kaja Kollandsrud, «Polychrome Light in Medieval Norwegian Church Art (12th–13th Centuries)», i *From Conservation to Interpretation: Studies in Religious Art (c. 1100–c. 1800) in Northern and Central Europe in Honour of Peter Tångeberg*, red. Justin E.A. Kroesen, Marie Louise Sauerberg og Ebbe Nyborg (Leuven: Peeters verlag, 2017).
- 3 Kaja Kollandsrud, Tine Frøysaker og Jilleen S. Nadolny, «Publications of Unn Plahter», i *Medieval Painting in Northern Europe: Techniques, Analysis, Art History. Studies in Commemoration of the 70th Birthday of Unn Plahter*, red. Jilleen S. Nadolny (London: Archetype Publications, 2006).

- 4 Unn Plahter, «Norwegian Art Technology in the Twelfth and Thirteenth Centuries: Materials and Techniques in a European Context», *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 28 (2014).
- 5 Thomas Brachert diskuterte bevisst bruk av forskjellige teksturer som blanke utsider kombinert med en matt innside i «Die Techniken der Polychromierten Holzskulptur», *Mahltechnik* 3 (1972): 153.
- 6 Sitert etter Spike Bucklow, *The Alchemy of Paint. Art, Science and Secrets from the Middle Ages* (London: Marion Boyars Publishers Ltd, 2009).
- 7 Kollandsrud, «Evoking the Divine».
- 8 James McEvoy, *Robert Grosseteste* (Oxford: Oxford University Press, 2000).
- 9 Martin Jay, «Vision in context: Reflections and refractions», i *Vision in Context. Historical and Contemporary Perspectives on Thought*, red. Teresa Brennan og Martin Jay (London: Routledge, 1996), 1–2; Claude Gandelman, *Reading Pictures, Viewing Text* (Bloomington: Indiana University Press, 1991).
- 10 Elisabeth Sears, «'Reading' images», i *Reading medieval images: The art historian and the object*, red. Elisabeth Sears og Thelma K. Thomas, (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002), 1.
- 11 David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History of Theory and Response* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), xxii.
- 12 Lena Liepe, «'The Material Turn'. A Dispatch from the Frontlines of Medievalist Art History» [innlegg presentert på konferansen Archaeology of the Object: Conservation, Material Culture and the Creation of Historical Knowledge for Pre-reformation Church Inventories, UiO, 15–17. oktober 2014].
- 13 Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality: an Essay on Religion in Late Medieval Europe* (New York: Zone Books, 2011).
- 14 Se Bynum, *Christian Materiality*, 34–35.
- 15 Bynum, *Christian Materiality*, 45.
- 16 Tim Ingold, «Dreaming of dragons: on the imagination of real life», *Journal of the Royal Anthropological Institute* 19, nr. 4 (2013): 734.
- 17 Friedrich Ohly, «The Spiritual Sense of Words in the Middle Ages», *Forum for Modern Language Studies* 41, nr. 1 (2005): 20; Aden Kumler og Christopher R. Lakey, «Res et Significatio: The Material Sense of Things in the Middle Ages», *Gesta* 51 (2012).
- 18 Bynum, *Christian Materiality*; Kumler og Lakey, «Res et Significatio»; Beth Williamson, «Material Culture and Medieval Christianity», i *The Oxford Handbook of Medieval Christianity*, red. John H. Arnold (Oxford: Oxford University Press, 2014); Bissera V. Pentcheva, *The Sensual Icon. Space, Ritual, and the Senses in Byzantium* (Pennsylvania: Penn State University Press, 2010); Bucklow, *The Alchemy of Paint*.
- 19 Liz James, «Things: Art and Experience in Byzantium», i *Experiencing Byzantium*, red. Claire Nesbitt and Mark Jackson (Newcastle University: Ashgate, 2013); idem, «Matters of Materiality in Byzantium. The Archangel Gabriel in Hagia Sophia, Constantinople», *Konsthistorisk tidskrift* 86, nr. 3 (2017).
- 20 Kollandsrud, «Evoking the Divine», 33–38.
- 21 James Elkins, «On Some Limits of Materiality in Art History», *Das Magazin des Instituts für Theorie [Zürich]* 12 (2008): 31.
- 22 En video produsert i 1989 viser alle trinnene i forgyllingen og polykromeringen av rekonstruksjonen kopien av Madonna fra Hedalen: www.khm.uio.no/tema/tiden/middelalder/rekonstruksjon/madonna.html.
- 23 Unn Plahter, *Painted Altar Frontals of Norway*, 2: 269–272; idem, «Likneskjusmið: 14th-Century instructions for painting from Iceland», i *Norwegian Medieval Altar Frontals and Related Material*, red. Magne Malmanger, Laszlo Bercelly og Signe Fuglesang. ACTA, Ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, (Roma: Giorgio Bretschneider, 1995), 157–172; Svein Wiik, «Likneskjusmið. Medieval Polychrome Technique in Iceland», *Zeitschrift für kunsttechnologie und konservierung* 9, nr. 2 (1995); idem, «Appendix: The Virgin from Hedalen: Materials and Painting Technique», i *Colour between Art and Science. Oslo International Colour Conference*, red. Knut Blomstrøm (Oslo: National College of Art and Design, 1998), 65–67.
- 24 Katrine Scharffenberg og Anne Milnes, «Experiencing the Authentic: the Reconstruction of the Tinglestad Frontal, a Norwegian Altar Frontal from the 13th Century», i *Authenticity and Replication – 'The Real Thing' in art and conservation*, red. R. Gordon, E. Hermens og F. Lennard (London: Archetype Publications, 2014).
- 25 Plahter, *Painted Altar Frontals in Norway*, 2: 269–272. Plahter identifiserte pigmentene azuritt, kobbergrønn, auripigment, sienna, gul lasur basert på harpiks fra bartre, kerria lacca, trekullsort, blyhvitt samt kritt og sølv. Bindemidlene ble identifisert til linolje og varmebehandlet linolje tilsatt furuharpiks og tempera for blå partier. Ferniss ble ikke identifisert.

- 26 Se mer om palettens karakteristika i Kollandsrud, «Polychrome Light».
- 27 Plahter, *Painted Altar Frontals of Norway*, 2:200; idem, «Norwegian Art Technology», 315.
- 28 Unn Plahter og Svein A. Wiik. «The Virgin and Child from the Church of Dal (Norway): Examination and Restoration», *Studies in Conservation* 15, nr. 4 (1970).
- 29 Kollandsrud og Plahter, «Twelfth and early Thirteenth Century Polychromy».
- 30 Kollandsrud, «Polychrome Light», 60–64.
- 31 Se lysets rolle videre utdypet i Kollandsrud, «Polychrome Light».
- 32 John Gage, «Colour in History: Relative and Absolute», *Art History* 1, nr. 1 (1978); Robert E. MacLaury, «From Brightness to Hue: An Explanatory Model of Color-Category Evolution», *Current archaeology* 33, nr. 2 (1992).
- 33 Plahter omtaler dette motivet som ‘dual shading’ og bemerker at motivet følger hellige elementer: Plahter, *Painted Altar Frontals of Norway*, 2:120; Kirsten Wolf, «The Colours of the Rainbow in Snorri’s Edda», *Maal og Minne* 1 (2007).
- 34 Kaja Kollandsrud (kommende), «Perceiving the Divine through Light Embodied in Painted Medieval Church Art in Thirteenth Century Norway», conference proceedings, *Science, Imagination and Wonder: Robert Grosseteste and his Legacy* i Oxford, april 2018.